ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

8 L LEVERKUSEN — Städtisches Museum

This exhibition shows for the first time the work of Richard Lindner who is undoubtedly one of the most important artists of our time.

The exhibition will travel to Kestner-Gesellschaft Hannover, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, to Haus am Waldsee, Berlin, and to Berkeley University Museum, California. We would like to thank foremost the artist himself as well as Mr. Arne H. Ekstrom of Gallery Cordier & Ekstrom, New York, and all the numerous private lenders, galleries and museums who did often with a heavy heart separate from their works for a long time. Our thanks, too, to Mr. Rolf-Gunter Dienst for his persistent help in preparing this project and thanks to Mr. Gerd Hatje who was kind enough to make two color clichées available for us.

Diese Ausstellung zeigt zum erstenmal das Werk Richard Lindners, der wohl unbezweifelbar zu den heute wichtigsten Künstlern zählt.

Daß diese Ausstellung — sie wird des weiteren gezeigt von der Kestner-Gesellschaft Hannover, der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, dem Berliner Haus am Waldsee und dem Berkeley University Museum in Californien — realisiert werden konnte, danken die Beteiligten zuvörderst dem Künstler selbst sowie Herrn Arne H. Ekstrom von der New Yorker Gallery Cordier & Ekstrom und der großzügigen Hilfsbereitschaft der zahlreichen privaten Leihgeber, Galerien und Museen, die sich — oft nur schweren Herzens — für lange Zeit von ihren Arbeiten getrennt haben. Danken möchten wir an dieser Stelle auch Herrn Rolf-Gunter Dienst für seine ständige Hilfe bei der Vorbereitung dieses Projektes und Herrn Gerd Hatje, der uns freundlicherweise zwei Farbklischees zur Verfügung gestellt hat.

Klaus Gallwitz Thomas Kempas Wieland Schmied Peter Selz Rolf Wedewer

Ich kann nicht über Malerei sprechen.

Ich habe jetzt sogar Zweifel daran, daß es so etwas wie Kunst überhaupt gibt.

Mehr und mehr glaube ich an ein verborgenes Verhalten menschlicher Wesen.

Vielleicht sind wir alle schöpferisch, wenn wir auf das Geheimnis unserer inneren Stimme lauschen.

Es sollte gleichgültig sein, auf welche Weise wir dies ausdrücken.

Ich denke an die Kinder und die Geisteskranken.

Diese innere Stille zu suchen und ihr zu folgen ist ein Leben höchster Intensität.

Ist dies Kunst?

Richard Lindner

I can not talk about painting.

I have now even doubts that there is such a thing as art in general.

More and more I believe in the secret behaviour of human beings.

Maybe all of us are creative if we listen to the secret of our inner voice.

It should not matter in what medium we try to express this.

I think of the child and the insane.

To search and to follow that inner silence is to live a life of the highest order.

Is this art?

Richard Lindner

From Americans 1963, ed. Dorothy C. Miller
The Museum of Modern Art, New York, 1963

Richard Lindner

CONCERNING THE EXHIBITION

The problem of social effectiveness of art which has been greatly discussed for quite some time points towards the possibility of actual and immediate change of society. At the same time demands and conceptions often play a role the consequence of which results in a realism of social character or which fades away into the vague realm of social Utopia. Such a conception of "engaged art" is subject of falling into the dangerous zone of the superficial and neutral.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY
L 613
13.XI.1968

ZUR AUSSTELLUNG

Die Frage nach sozialer Wirksamkeit von Kunst – seit geraumer Zeit wieder heftig diskutiert – zielt zumeist ab auf die Möglichkeit tatsächlicher und unmittelbarer Veränderung der Gesellschaft. Dabei geraten vielfach Forderungen ins Spiel und Vorstellungen, deren Konsequenz dann leicht entweder auf einen Realismus sozialer Prägung hinausläuft oder im vagen Bereich sozialer Utopien sich verliert. Die Vorstellung von solcherart engagierter Kunst gerät darob gefährlich ins Zwielicht des Vordergründigen, des Unverbindlichen.

SAVE WATER

It is different, however, if this problem is understood only in respect to creating critical awareness as in the work of Richard Lindner. His method in a way is the analytical description, the portrayal of social realities and social behaviour as reflected in their prototypes: career girl and beat beauties, Disneyland and Time Square, Broadway glitter and Madison Avenue.

It is true that in such context with Pop Art the paintings of Richard Lindner may also seem at times strangely superficial to the viewer. The perfectly polished color suggesting Surrealism as well as the matter-of-factness of magic realism strikes as being sterile, untouched by any emotion: a screaming sobbing beat world. His joy, his pleasure in representing this world, his fascination for the abrupt groundless up and down of such flickering city life is obvious.

And yet these paintings are far removed from trivial conformity. The artistic transformation of these objects into the structure of the painting turns them into ciphers of the general, the transformation perforates the thin foil of their credibility. Reduced to an artistic formular the seeming insignificance of the superficiality becomes a convincing evidence. Lindner's topics are in reality not to be compared to the secondary characteristics of our world. In his fascinated but retained way it is far more important to him to produce critical awareness of the general and to characterize from an ironic point of view.

Thus we are confronted with an anonymity which compells conformity and shallow optimism and freezes people into mask-like figures, into passive objects. In Lindner's paintings, therefore, we do not find any faces but only masks without any trace of individuality. A perfect stylization that erases any autonomous consciousness. Lindner's human beings are no longer participants who can make decisions, they are seemlessly inserted parts of social robots. Neither their glamour nor the

Anders hingegen verhält es sich, wenn diese Frage verstanden wird im Hinblick „nur" auf kritische Bewußtmachung, beispielsweise im Werk Richard Lindners. Seine Methode gleichsam ist die analytische Beschreibung, die Darstellung gesellschaftlicher Zustände und Verhaltensweisen im Spiegel ihrer Prototypen: Karriere-Girl und Beat-Schönheiten, Disney-Land und Time-Square, Broadway-Neon und Madison-Avenue.

Gewiß, in solchem Zusammenhang mit der Pop-Art mag dem Betrachter auch die Malerei Richard Lindners bisweilen seltsam vordergründig scheinen. Die perfekt geglättete Farbe etwa – in gleicher Weise auf den Surrealismus deutend wie auf die Sachlichkeit des magischen Realismus – mutet wie keimfrei an, unberührt von jeglicher Emotion, eine schreiende, schluchzende Beatwelt. Die Freude, die Lust gar mitunter an ihrer Darstellung, die Faszination am abrupten, grundlosen Auf und Nieder im Flirren solcher Stadtwelten ist unverkennbar.

Und doch: Diese Bilder sind weit entfernt von banaler Übereinstimmung. Die kompositorische Umsetzung der Gegenstände in das Gefüge des Bildes verändert sie zu Chiffren des Allgemeinen, sie durchlöchert die dünne Folie ihrer Glaubwürdigkeit. Auf eine bildnerische Formel gebracht, entdeckt sich die scheinbare Belanglosigkeit des Banalen, die Oberfläche als aufschließendes Indiz. Lindners Themen sind in Wahrheit nicht die gleichsam sekundären Merkmale unserer Welt. Ihm geht es vielmehr darum, mit einer bei aller Faszination kühlen Zurückhaltung Allgemeines bewußt zu machen und mit ironischer Distanziertheit zu charakterisieren.

So kommt jene Anonymität ins Bild, deren Zwang zu Konformität und hohlem Optimismus den Menschen zur maskenhaften Figur, zum passiven Gegenstand erstarren läßt. In Lindners Bildern finden sich entsprechend keine Gesichter, nur entindividualisierte Larven. Eine perfekte Sterilität, die jedwedes autonome Bewußtsein verkümmern läßt. Die Menschen Lindners sind nicht mehr entscheidungsfähige Teilhaber, sondern nur mehr nahtlos eingefügter Bestandteil sozialer Automatismen. Ihr

Glamour täuscht darüber ebensowenig hinweg wie die eingefrorene Pose aggressiven Selbstbewußtseins. Was sie treibt, ist indes nur physische Motorik noch, doch gleichwohl umhüllt von einer Aura magischer Verführung. Fetische ihrer selbst. Diese Figuren leben ohne Kommunikation. Der Verfall sozialer Verhaltensweisen aber wird umstilisiert zum Kriterium des Erfolges. Das Image triumphiert über das Individuum.

Doch alle diese Merkmale werden ohne jede Überlegenheitsattitüde konservativer Kulturkritik registriert. Gerade durch diese Tendenzlosigkeit aber gewinnen Lindners Bilder erst ihre bedrängende Intensität als wahrhafte Chiffren unserer Gegenwart.

frozen attitude of their aggressive self-consciousness can obscure this fact. It is only physical mechanism that stimulates them veiled though by an aura of magic spell. They are their own idols. These figures live without communication. The decay of social behaviour is changed into a criterion of success. The image triumphes over the individual.

But all these characteristics are registered without any attitude of superiority suggesting a conservative criticism of cultural affairs. It is through this lack of tendency that Lindner's paintings obtain their challenging intensity and thus become true ciphers of our time.

Rolf Wedewer

THE TOY OF RICHARD LINDNER

Wieland Schmied

In the work of no living painter does man appear a toy to such a degree as in that of Richard Lindner. His people, heroes and whores of our times, slaves to the joys of conspicuous consumption, victims to the adventures of the big city, experienced in many kinds of games, prefer to occupy themselves with toys. They spin tops, lick ices, handle machines, dress like dolls, surround themselves with hoops — and right away we know: for these people, others are but toys, they are prepared to use them.

Richard Lindner's people seem to be living in amusement parks or coming out of gambling dens. They are shaped by the machines they play with: music boxes and slot machines, electrical pin-ball machines and rifle-ranges. Their clothing gleams like coloured lamps; the breasts of the women glare like targetplates. Man himself has become a toy. In Lindner's pictures of the late fifties the human figure looks like a cut-out, pasting-game or puzzle, either as targets or hidden within the chinese puzzle of abstract forms. In the more recent pictures man walks the neonlit night streets in many disguises, aggressive and madly alone.

Lindner's people are ironclad like motorcyclists, they are wrapped in corsets like knightly armour, they hide under helmets and behind spectacles, they are tied with belts, garters and buckles, they wear visor-like masks and uniforms of leopardfur. They are armed with sticks and whips and armoured with boots and kilts. They shine like polished metal and glossy leather. Their clothing is aggressive down to the colour composition: poisonous green next to piercing violet, shocking pink against dangerous blue. Even the smallest formal

DAS SPIELZEUG DES RICHARD LINDNER

Wieland Schmied

Im Werk keines lebenden Malers erscheint der Mensch in so hohem Maße als Spielzeug wie in dem Richard Lindners. Die Menschen Lindners, Heroen und Hetären unserer Zeit, hörig den Freuden des Konsums, verfallen dem Abenteuer der Großstadt, erfahren in vielerlei Spielen, gehen bevorzugt mit Spielzeug um, schlagen Kreisel, schlekken Eis, hantieren mit Maschinen, kleiden sich wie Puppen, umgeben sich mit Reifen, und wir wissen von ihnen sogleich: auch die anderen sind für sie nur Spielzeug, und sie halten die Peitsche für sie bereit.

Die Menschen Richard Lindners scheinen in Spielsalons zu hausen oder aus Spielhöllen zu kommen, sie sind von ihnen geprägt, geformt von den Apparaten, mit denen sie spielen, Musikbox und Groschenautomat, elektrischem Ballspiel und elektronischem Schießstand, die Kleider, in denen sie stecken, leuchten auf wie bunte Lampen, und die Brüste der Frauen präsentieren sich knallig wie Schießscheiben. Der Mensch selbst ist zum Spielzeug geworden; in Lindners Bildern der späten fünfziger Jahre erscheint seine Gestalt wie im Ausschneide- und Klebebogen oder Zusammensetzspiel, deutlich gemacht als Zielscheibe oder versteckt im Vexierspiel abstrakter Formen, heute geht er in vielen Verkleidungen durchs Neonlicht nächtlicher Straßen, aggressiv und wahnsinnig allein.

Die Menschen Lindners sind gepanzert wie Motorradfahrer, sie stecken in Korsetts wie in Rüstungen, sind versteckt unter Helmen und hinter Brillen, zusammengeschnürt von Gürteln, Strumpfbändern und Schnallen, sie tragen Masken wie Visiere und Uniformen aus Leopardenfell, sie sind bewaffnet mit Stöcken und Peitschen und gewappnet mit Stiefeln und Röcken, metallischer Glanz geht von ihnen aus und Glanz des Leders. Ihre Kleidung ist aggressiv bis in die Komposition der Farben, ins Nebeneinander giftigen Grüns mit stechendem Violett, ins Gegeneinander von schmerzhaftem Rosa und gefährlichem Blau, und bis ins kleinste formale Detail, die Schärfe der Stöckelabsätze, den Schwung der Hüften und des Haares, die Ecken der Schulterstücke, die dolchartigen Spitzen der Sonnenbrille, die wulstigen Lippen und die gewalttätigen Schenkel, der Telefonhörer wird zur Granate und die Kontur des Hutes einer Dame schneidend wie die Heckflossen ihres Autos.

Spiel schlägt um in Krieg und Krieg in Spiel. Das Leben der Stadt erscheint bei Lindner als das große gefährliche Spiel, das Farbspiel der Verkehrsampeln, der Lichtreklamen und der Schaufenster, aber auch als der Schauplatz ständigen Kampfes, unablässigen Angriffs und wacher Verteidigung, als Krieg der Straße, der Technik, der Geschlechter, die Peitsche wird zum Attribut der Frau wie das Gewehr zum Attribut des Knaben, gegen die Weste und Mantel, Sonnenbrille und Kapuze nur unzureichenden Schutz bieten. Das erotische Spiel demaskiert sich als ein Kampf um die Macht, jedes Foltergerät der Zivilisation ist zugleich Werkzeug des Vergnügens – und umgekehrt –, die vielfache Verkleidung, Panzerung, Rüstung wehrt nicht zuletzt der schlimmsten Drohung der anderen: der Drohung der Lust.

Die Welt des Malers Richard Lindner ist eine Welt der Verkleidungen und Verpackungen, eine Welt sinnlicher Verführungen und suggestiver Begierden, eine Welt der grausamen Kinder und des bösen Spielzeugs, eine Welt, die ohne Vergangenheit blind in ein Morgen hineinleben möchte mit dem Wunsch, nie erwachsen zu werden, eine Welt des Augenblicks, es ist die Welt Amerikas, es ist der Kosmos New York.

Richard Lindner geht es darum, die banalen Vergnügungen und Vergnügungsstätten der modernen Welt, das Nachtleben New Yorks und das Traumleben Hollywoods, Disneyland und Greenwich Village, Madison Avenue und Sunset Boulevard, 42nd Street und Fishermen's dwarf umzusetzen in das reine Vergnügen der Kunst, und mehr: die Zwiespältigkeit des fleischlichen Vergnügens zu übersetzen in die Vielschichtigkeit des bleibenden Vergnügens der Kunst, aber er kann Vergnügen nicht

details show this – the points of high heels, the curve of hips and hair, the edges of epaulettes, the dagger-like points of sunglasses, puffy lips and brutal thighs. The telephonereceiver becomes a grenade, the rim of a lady's hat cuts like the tail-fins of her car.

Games turn into war and war into a game. For Lindner life seems a big game, and a dangerous one. It is a game of colours: traffic signals, illuminated advertisments and shop-windows. But life is also an arena for continuous fighting, unrelenting attacks and alert defense; a war of the streets, technology, the sexes. The whip becomes an attribute of woman, the gun of the boy, and against both neither waistcoat nor cloak, sunglasses nor hood can protect. The erotic game is demasked as a battle for power. Each instrument of torture within civilisation is also an instrument for pleasure – and vice versa. In the end all that dress-up, armourplating and armament wards off the worst threat: the threat of lust.

The world of the painter Lindner is a world of dressing up and packaging, a world of sensual temptations and suggestive desires, a world of cruel children and wicked toys, a world without a past that wants to live unseeingly into the future, that wishes never to grow up, a world of the moment – this is the world of the United States, this is the world of New York.

Lindner wants to transfer the trite amusements and entertainment centers of our modern world (New York's night life, Hollywood's dreamworld, Disneyland and Greenwich Village, Madison Avenue and Sunset Boulevard, 42nd Street and Fishermen's dwarf), into the pure enjoyment of art. And more: he wants to translate the conflict of carnal pleasures into the rich tension and lasting pleasure of art. Yet he cannot depict pleasure without at once annoying and intensifying it through all the disturbance, irritation and aggression of colours, forms and objects.

Richard Lindner leads a retired life with his work in his penthouse on 69th Street. He is intelligent and witty, delicately built and elegant. He observes astutely and formulates precisely. We shall understand the nature of this man better knowing that he owns a big collection of everyday as well as unusual toys, gathered from all the corners of the world and assembled carefully on shelves in his bachelor's apartment. There are dolls and masks, clocks and bells, photographs and fetishes, artists and motorcyclists, a clown on a unicycle and a rider on horseback, men at the billiard table and a gymnast on a ladder, a wind-up bird and a tiger with wide-open jaws, showing his teeth.

The people in his paintings are like toys, and as such, they vonvey Lindner's special concept of man: man is an object, an instrument. He functions, he lets himself be manipulated, one can wind him up to make him run. He will perform somersaults over a pole or climb up and down ladders. Lindner sees man with the features of masked anonymity — stereotyped, pre-imprinted, doll-like and artificial. This is faceless, anonymous and isolated mankind in search of pleasures and yet living with great intensity and vulnerability.

The people in his paintings are always passing each other without seeing one another as in 'The Moon over Alabama'; they stare past each other as in 'The Meeting' or 'The Street'; they turn their backs on each other as in 'One Way' or in 'Telephone' (where even the telephone is only a pretence at communication)! They wear many different masks in order to hide their featureless faces. They wear dark glasses, crash helmets, hoods,

darstellen, ohne es zugleich zu stören und zu steigern durch vielerlei Beunruhigung, Irritierung und Aggression der Farben, der Formen und der Gegenstände.

Richard Lindner besitzt eine große Sammlung alltäglichen und ausgefallenen Spielzeugs, und wir werden das Wesen dieses zurückgezogen lebenden und arbeitenden, genau beobachtenden und scharf formulierenden, intelligenten und witzigen, eleganten und schmächtigen Mannes besser verstehen, wenn wir diese aus allen Himmelsrichtungen zusammengetragene und auf Regalen sorgsam aufgebaute Sammlung in seiner Junggesellenwohnung im Penthouse der 69. Straße kennen, die Puppen und Masken, Uhren und Glocken, Photos und Fetische, Artisten und Motorradfahrer, den Clown auf dem Hochrad und den Reiter zu Pferde, die Männer am Billardtisch und den Turner auf der Leiter, den Vogel zum Aufziehen und den Tiger mit dem aufgerissenen bleckenden Maul.

So wie die Menschen seiner Bilder als Spielzeug erscheinen, so bestimmt das Menschenbild des Spielzeugs das Menschenbild seiner Malerei. Das Menschenbild des Spielzeugs — das ist der Mensch als Objekt und Apparat, der Mensch, der funktioniert, der Mensch, der sich manipulieren läßt, den man aufziehen kann und der dann lossurrt, der an der Stange Purzelbäume schlägt und der die Sprossen der Leiter hinauf- und hinunterklettert. Für Lindner wird daraus ein Menschenbild mit massenhaften und maskenhaften, klischeehaft vorgeprägten und puppenhaft konstruierten Zügen, das Bild des Menschen, der genußsüchtig und gesichtslos, anonym und isoliert dahinlebt, aber doch lebt mit aller Intensität, zu der Menschen fähig sind, und mit aller Verletzbarkeit.

Immer gehen diese Menschen in seinen Bildern aneinander vorüber ohne einander zu sehen — wie in „Moon over Alabama" —, blicken starr aneinander vorbei — wie in „The Meeting" oder „The street" —, oder kehren einander den Rücken zu — wie in „One way" oder in „Telephone" —, und auch das Telefon dient nur scheinbar der Kommunikation. Sie tragen vielerlei Masken, um ihr Gesicht und ihre Gesichtslosigkeit zu verbergen, Sonnenbrillen mit dunklen Gläsern, Sturzhelme, Kapuzen, die Hüte sind tief ins Gesicht gezogen und die Haare meist nichts anderes als Maskierung.

In Lindners Welt triumphiert die Frau, von ihr geht alle Aktivität und Aggressivität aus, sie attackiert den Mann mit ihrem Geschlecht, sie bringt Brutalität und Spannung ins Spiel. Lindners Geschöpfe sind frühreife Mädchen mit wissenden Körpern und unschuldigen Puppengesichtern, Lolitas mit Eislutscher und im Minirock, Teenager mit winzigen Köpfen in winzigen Kappen und ausgeschnittenen Blusen mit der Verzierung spitzer Brüste, Twens in Lederkostümen und Raumfahreruniformen oder ältere Ladies, die krampfhaft aussehen wollen wie Twens. Sie alle kulminieren in der Kraft ihrer Schenkel, und sie alle haben eins gemeinsam: sie wollen nicht altern, sie wollen nicht erwachsen werden, sie wollen immer in der schicksallosen Welt der Spiele und des Spielzeugs bleiben. Das eben erscheint als die Tragik Marilyn Monroes in dem Bilde „Marilyn Monroe was here“, in dem ein schwarzer Schatten die halbe Figur überfällt und ihr halbes Leben ausmacht — daß Schicksal haben soviel bedeutet wie: dem Tode verfallen, vergänglich werden, sterben.

Ist das die Welt Amerikas, ist das New York?

Gewiß in hohem Maße. Aber nicht ausschließlich.

Lindner hat seinen eigenen Begriff einer Spielzeugwelt nach Amerika mitgebracht, als er 1941 in die Vereinigten Staaten emigrierte, und den deutschen mit dem amerikanischen verschmolzen — Nürnberg mit New York.

Mehr als zwei Jahrzehnte hat er in Nürnberg gelebt, wohin seine Eltern wenige Monate nach seiner Geburt aus dem kühleren und nüchterneren Hamburg übersiedelten, hier hat er seine Kindheit verbracht und seine ersten Spiele gespielt, hier hat er die Hexen Baldung Griens im Germanischen Museum gesehen und hier hat er in der Kunstgewerbeschule die erste künstlerische Ausbildung genossen. Nürnberg, die Stadt des Spielzeugs und der Folterkammern, der Lebkuchen und der Eisernen Jungfrau, der Zinnsoldaten und der Juden-

hats deep into their faces, even their hair serves only as a disguise.

Woman triumphs. All activity emenates from her. With her sex she attacks the male and she introduces brutality and intensity into the game. Lindner's creatures are precocious girls with knowing bodies and innocent faces like dolls, Lolitas in miniskirts with lollipops, teenagers with tiny hats under small berets wearing low-cut blouses brash with the ornament of pointed breasts, twens in leather suits or space outfits or older women working younger. They all are alike in this: their strength is centered in their prominent thighs. They don't want to grow old. They don't even want to grow even up. They want to remain forever in a play-world where fate cannot enter. This is the tragedy of Marilyn Monroe shown in the picture 'Marilyn Monroe was Here'. A black shadow falls on half of the figure suggesting that half of her life is extinguished. The tragedy lies in the opinion that to have a destiny means to be given to death prone to dying, sure to die.

Is this the world of America, is this New York?

Certainly to a high degree, but not all together.

Lindner imported his concept of a toy world into the U.S. when he emigrated in 1941 and united German and American ideas, Nürnberg and New York.

He lived for more than two decades in Nürnberg where his parents moved from the cool and sober Hamburg a few months after his birth. In Nürnberg he spent his childhood and played his first games; here he saw in the 'Germanische Museum' the witches of Hans Baldung Grien, here he began to study fine arts at the Kunstgewerbeschule. Nürnberg, city of toys and torture chambers, honey cakes and racks, tin soldiers and pogroms, Albrecht Dürer and Hans Sachs, humanism and schoolmasterliness, traditional 'Gemütlichkeit' and medieval dungeons — this Nürnberg molded him decisively. He always thought Nürnberg to be a terrible city. It has to become the background for the Reichsparteitage (Nazi Party conventions) and the Nürnberg' laws (against Jewry), events which affected Lindner's and millions of others' lives more horribly than any previous discriminatory decrees, even during the Reformation. This is the very city, within the walls of which some of the most beautiful and most touching works of art are kept, where more phantasy and inventivness were put to the production of toys, than in any other city of the world!

Maybe Lindner's Nürnberg origin is one of the reasons, why in his work art and cruelty, man and toy enter into such a strange palpable and undisolvable synthesis.

Yet one might consider the game factor in a wider sense. It determines not only the contents of his paintings but their form as well. He places the hoopgirl in 'NO', who sits so provocatively in the letter O, and the motorbike girl in 'Ice' inside of facets of the hardest 'hard edge', playfully he mixes lettering and illustration, super realism and well calculated abstraction. He joins German matter-of-factness with the American sense of social criticism and visual sophistication. He toys with different styles, uses them, changes them, applies them whereever and however he wants to. He even invents them anew, if necessary, if it enhances his central theme.

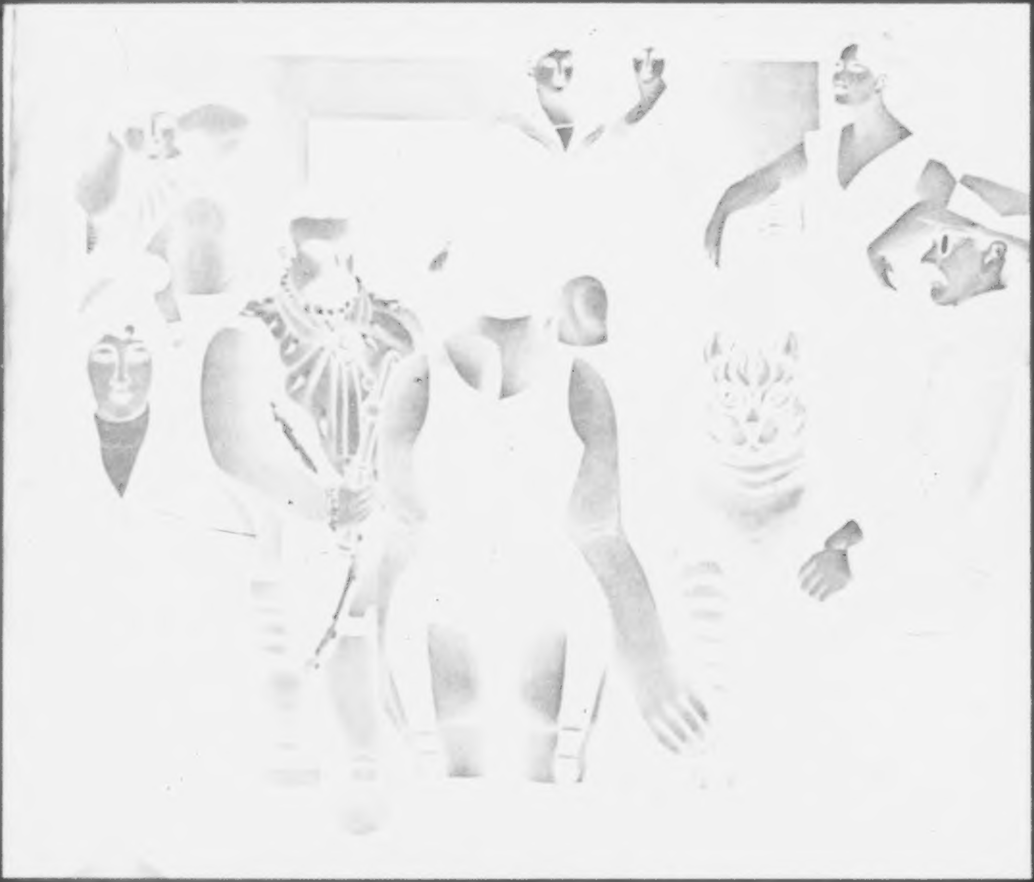
Richard Lindner has a passion for playing and his favorite game is painting. He is interested in every possible aspect such a game might have. Man and the universe fascinate him, and he gambles for the highest stake possible: himself.

verfolgungen, Albrecht Dürers und Hans Sachsens, des Humanismus und der Schulmeisterei, traditioneller Bratwurstgemütlichkeit und mittelalterlicher Turmverliese, diese Stadt hat ihn entscheidend geformt, und er hat ihren Charakter immer als grausam empfunden — den Charakter einer Stadt, die dann später als Stadt der Reichsparteitage und der Nürnberger Gesetze in das Leben Lindners wie in das Millionen anderer Menschen so furchtbar eingriff wie kein Religionserlaß der Reformationszeit. Die gleiche Stadt, die in ihren Mauern einige der schönsten und erschütterndsten Kunstwerke Europas beherbergt, und die soviel Phantasie an die Herstellung von Spielzeug wendet wie kaum eine andere Stadt der Welt!

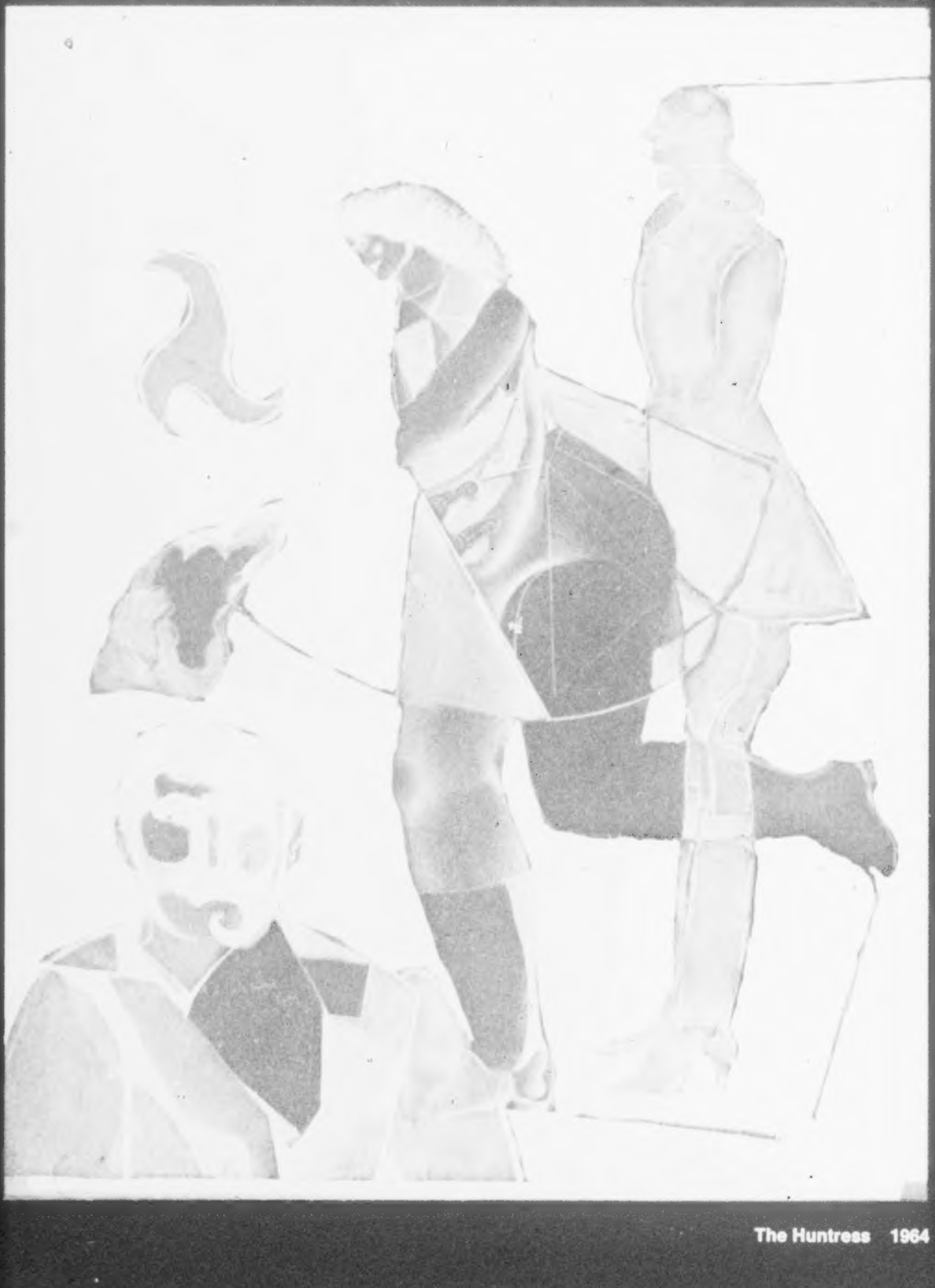
Vielleicht ist diese Herkunft aus Nürnberg mit ein Grund, daß in Lindners Werk Kunst und Grausamkeit, Mensch und Spielzeug eine so eigenartige, sinnfällige und unauflösliche Synthese eingegangen sind wie kaum je zuvor in der Kunstgeschichte.

Aber man kann das Moment des Spiels in Lindners Werk noch weiter fassen. Es bestimmt nicht nur den Inhalt seiner Malerei, es bestimmt auch ihre Mittel. Lindner setzt das Reifen-Mädchen in „No“, das so provozierend im „O“ hockt, und das Motorradgirl in „Ice“ in Rauten aus härtestem Hardedge, mischt spielend Schrift und Bild, Supergegenständlichkeit und kalkulierte Abstraktion, verbindet deutsche Neue Sachlichkeit mit amerikanischer Gesellschaftskritik, Dix mit Pop, magischen Realismus mit optischem Raffinement. Er spielt mit den Stilen, macht sie sich nutzbar, biegt sie sich zurecht, setzt sie ein, wo und wie er sie braucht, erfindet sie neu, wenn es nötig ist und der Darstellung des einen Themas dient, von dem er besessen ist.

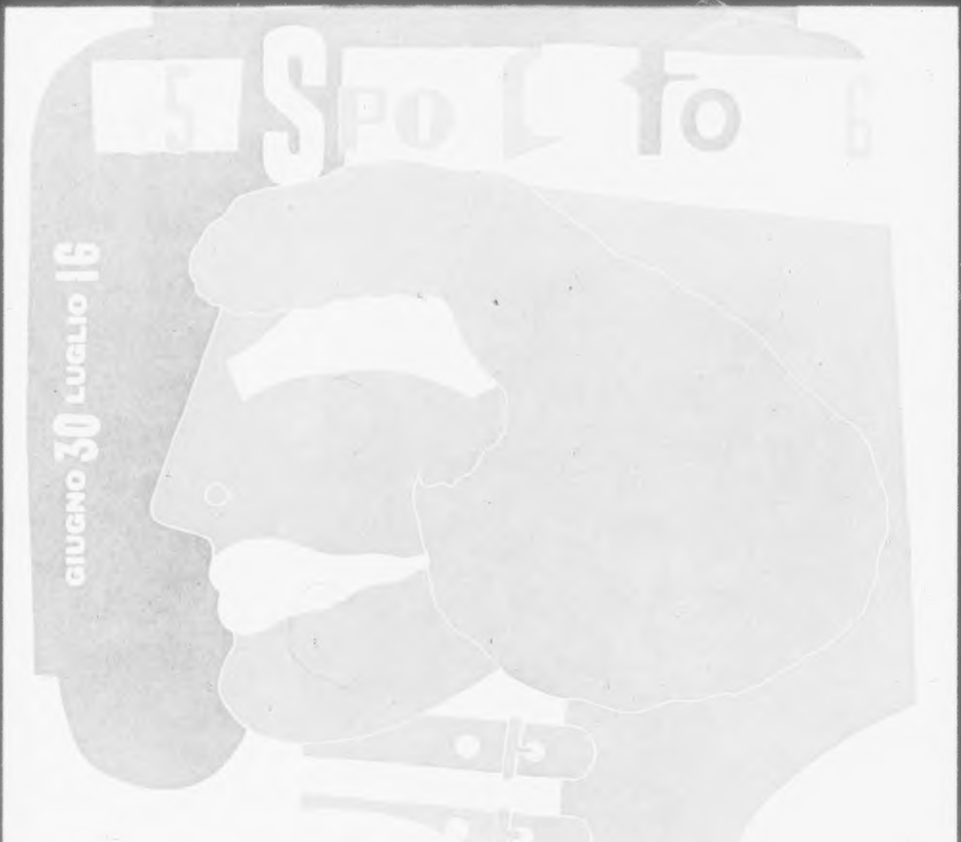
Richard Lindner ist ein leidenschaftlicher Spieler, und sein einziges wirkliches Spielzeug ist die Malerei. Aber es geht ihm dabei um alles, um was ein Spiel nur gehen kann: um den Menschen und um die Welt, und er wagt dafür den höchsten Einsatz, der möglich ist: sich selbst.



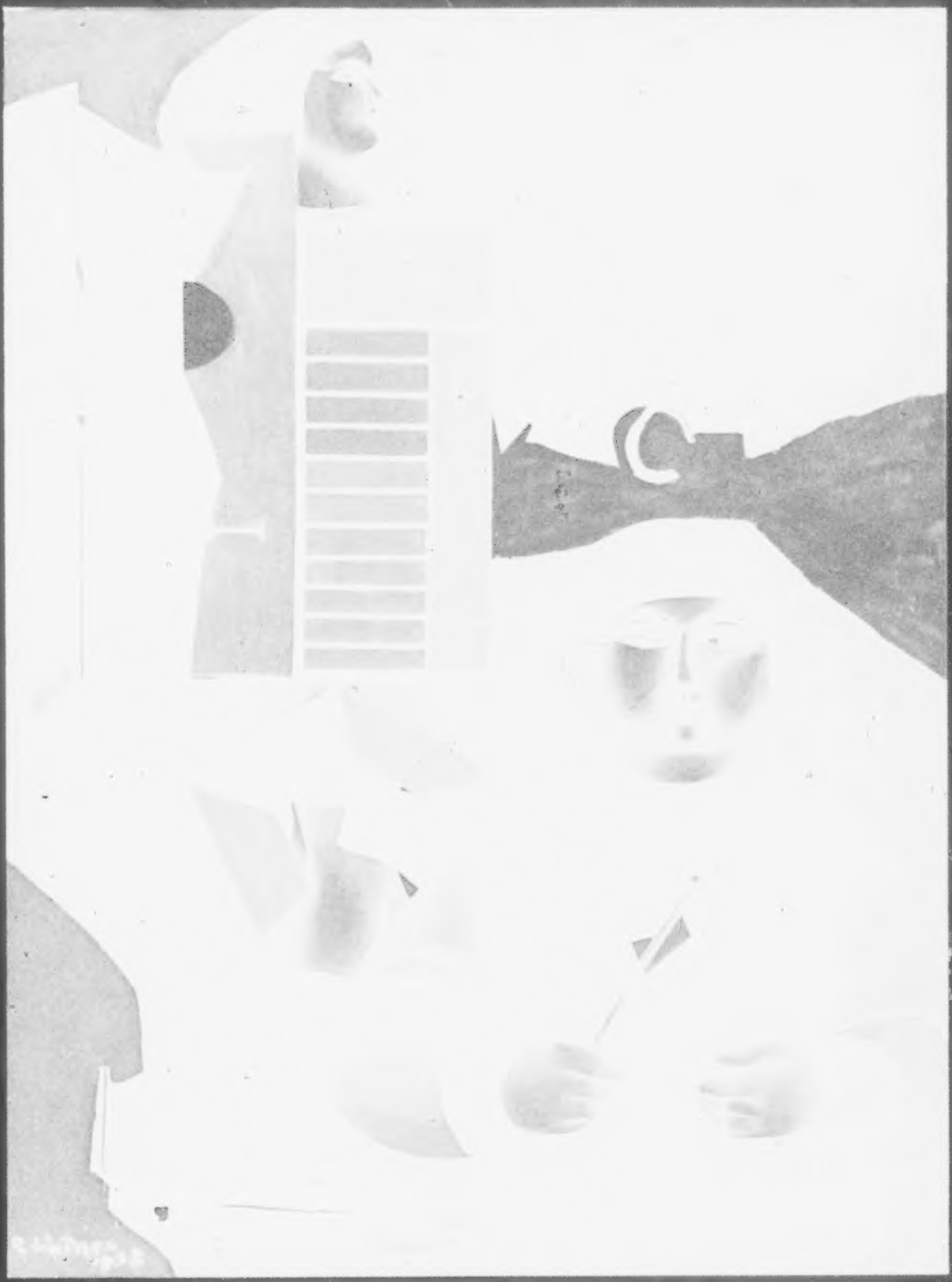
1953 The Meeting



The Huntress 1964


5
SPO
to
6
GIUGNO 30 LUGLIO 16

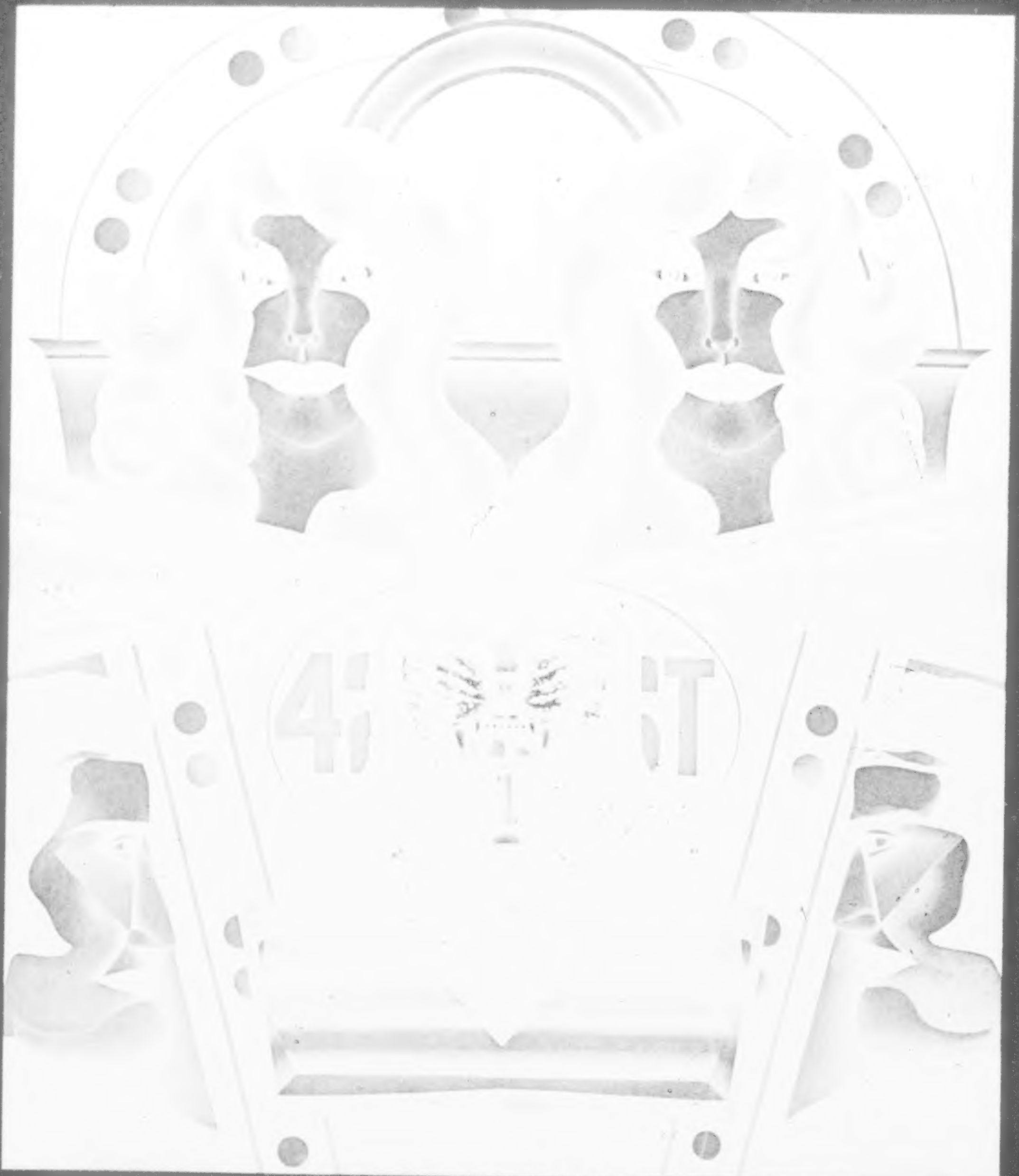
1967 **Festival in Spoleto (Plakat)**



One Afternoon 1958

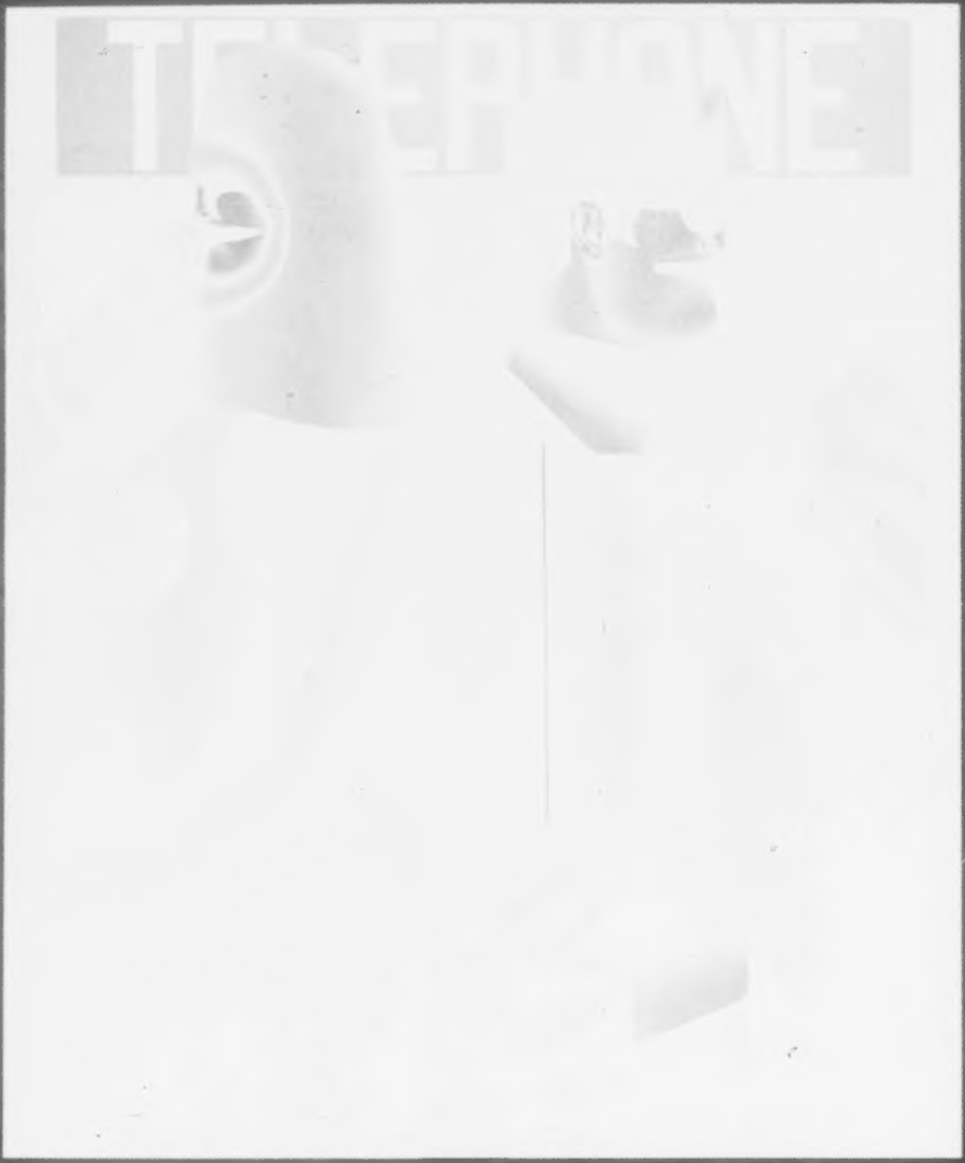
1964 Man

Checkmate 1966

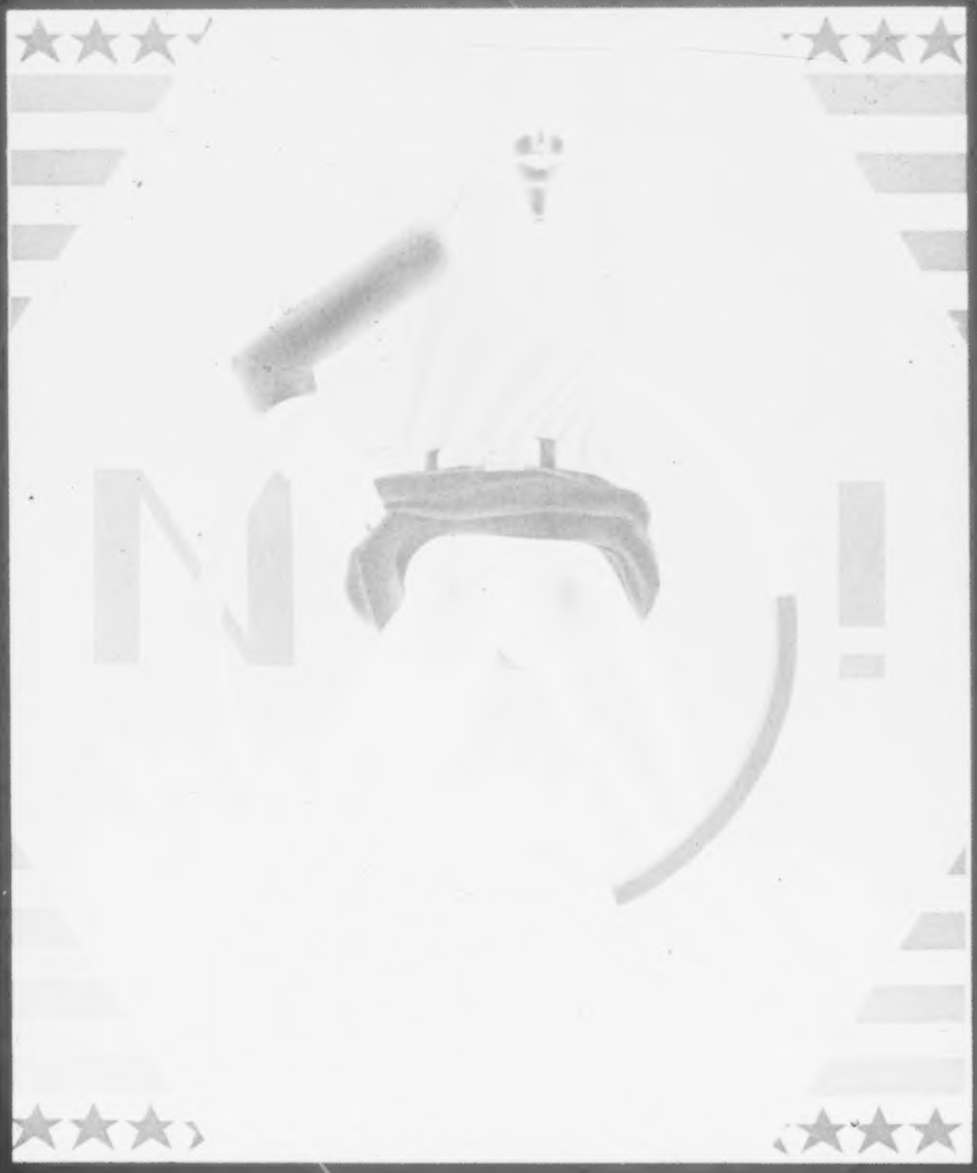


1964 42nd Street

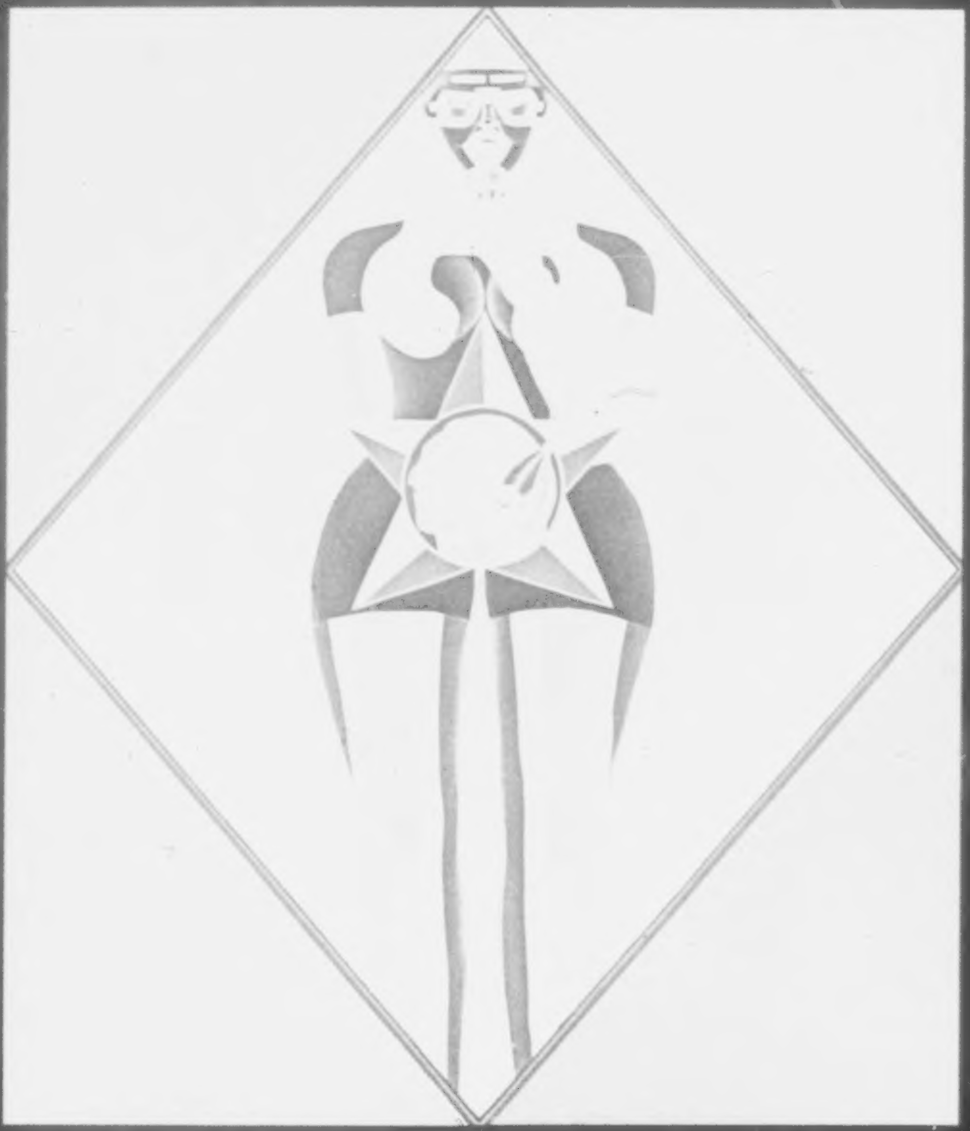
Double Portrait 1965



1966 **Telephone**



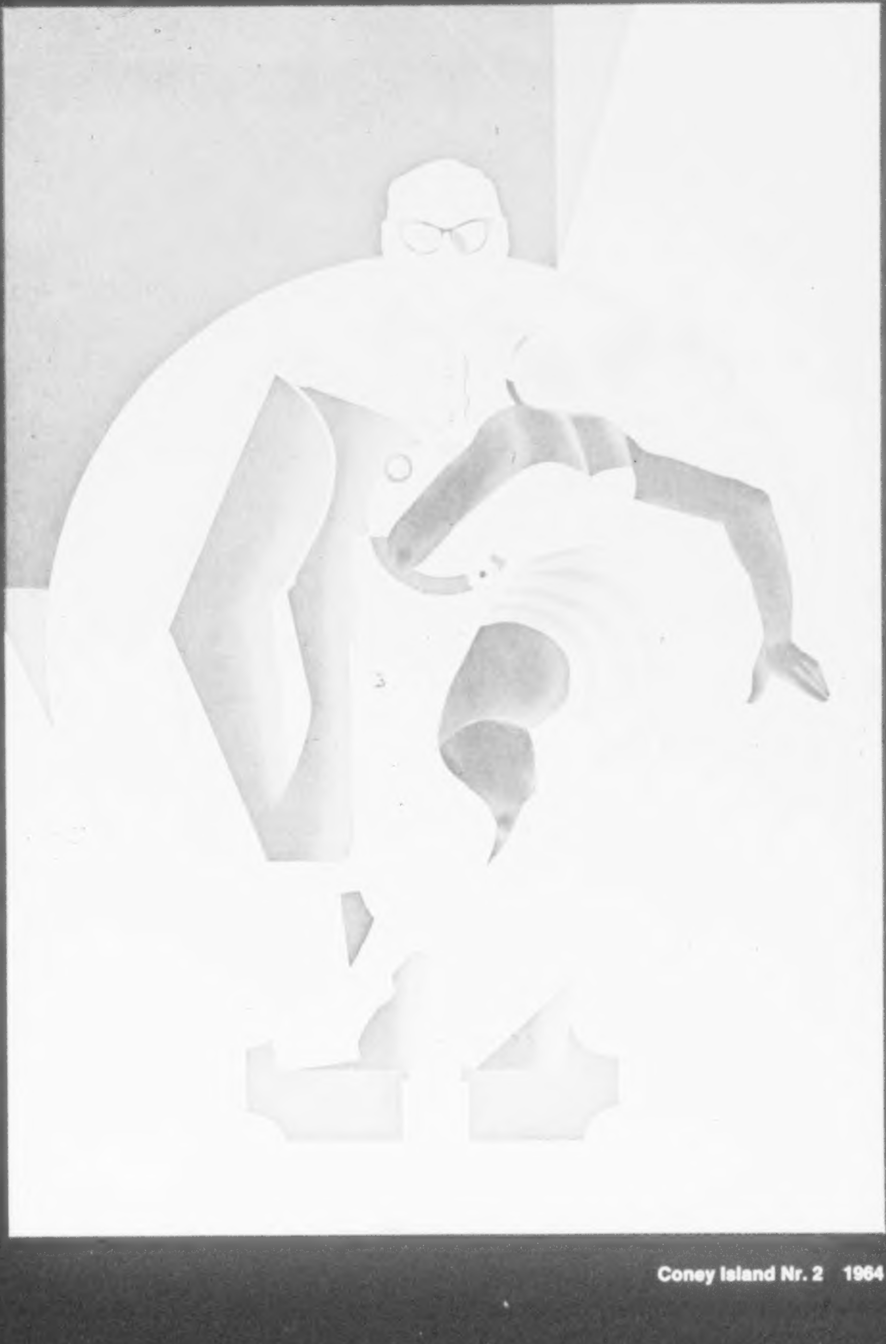
No 1966



1966 Ice

Rock-Rock 1966/67

1967 Marilyn was here



Coney Island Nr. 2 1964

LEIHGEBER

Harry N. Abrams Family Collection, New York
Mr. Richard Brown Baker, New York
The Baltimore Museum of Art, Baltimore
Mr. Robert M. Benjamin, New York
Galerie Claude Bernard, Paris
The Art Institute of Chicago, Chicago
The Contemporary Collection of The Cleveland Museum of Art, Cleveland
Mr. William Copley, New York
Gallery Cordier & Ekstrom, New York
D. & J. de Menil-Collection, Houston
Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden
Mr. & Mrs. Arne H. Ekstrom, New York
Mr. & Mrs. Herman Elkon, New York
Mr. & Mrs. Jerome Friedland, Detroit
Mr. Wilder Green, New York
Miss Helen Mary Harding, New York
Klaus und Helga Hegewisch, Hamburg
Dr. & Mrs. Harry Y. Hoffman, Detroit
B. C. Holland Gallery, Chicago
Mr. & Mrs. Leonard Horwich, Chicago
Hudson Gallery, Detroit
Dr. & Mrs. Hans Lehfeldt, New York
Mr. Victor Lownes, London
Mr. Barry Miller, London
The Museum of Modern Art, New York
Mr. & Mrs. Donald F. Morris, Detroit
Mr. H. Marc Moyens, Alexandria
Mr. Myron Orlofsky, White Plains, N. Y.
Mr. & Mrs. Richard L. Selle, Chicago
Mr. & Mrs. Howard Sloan, New York
Mr. Saul Steinberg, New York
Mr. & Mrs. Martin Sumers, Teaneck, N. Y.
The Tate Gallery, London
Mrs. Ingeborg A. E. Wiener ten Haeff, New York
The Whitney Museum of Art, New York
Mr. Burdette S. Wright, Jr., Washington

RICHARD LINDNER – ASPECTS OF HIS GRAPHICAL ART

Rolf-Gunter Dienst

The art of America, as it presents itself to-day, bears the signs both of the influence of European traditions and the separation from it. After the submission to the primacy of European art there came a radical comprehension of autonomous and frequently nationalistic cultural integrity. This worked like a cleansing process from over-glorification of occidental culture. Yet whereever one does not accept tradition, the fruitlessness of extremist cultural demonstrations will appear. The American shoe does not fil the European foot, nor can any artistic manifestation relating to a definite cultural, sociological and political situation be transfered into other circumstances. This fact has been made clear partly by those artists who left Europe for America, temporarily or forever because of the developments that caused the 2nd World War, and who influenced the development of the arts. At least in European opinion they did in fact more – they affected the dynamic development of a selfreliant art.

In the work of some European artists the basic characteristicts were not yet hardened nor their structural course forecast. This was the case for instance with the Bauhaus-master Joseph Albers. For other artists the environmental circumstances of the new continent were adequately assimilated without abandoning European inheritance. Americanism and European artistic and cultural experience were united into a new artistic statement. European surrealists like Matta and Ernst or artists like Mondrian and Léger contributed with their visionary creative designs to the development of a 'traditional' modern trend among the younger artists in America. Indeed this new tradition doubted the past to such a degree and renovated it at the same time, that neither a complex of devotion ensued nor did that attitude among the so-called 'first generation' that prefers a radical break with

RICHARD LINDNER – ASPEKTE SEINES GRAPHISCHEN WERKS

Rolf-Gunter Dienst

Die Kunst Amerikas, wie sie sich uns heute darstellt, ist geprägt von dem Einfluß europäischer Traditionen und deren Überwindung. Der subalternen Beugung unter das Primat europäischer Kunst folgte die Radikalisierung eines autonomen, oft betont nationalen Kulturbewußtseins als eine Art Entschlackungsprozeß hemmender Glorifizierung abendländischen Kulturguts. Doch wo Tradition als Basis negiert wird, stellt sich der Leerlauf einer extremistischen kulturellen Demonstration ein. So wenig der amerikanische Schuh auf den europäischen Fuß paßt, so wenig läßt sich eine an bestimmte kulturelle, soziologische und politische Situationen gebundene Kunstmanifestation auf andere Gegebenheiten übertragen. Zur Klärung dieses Sachverhalts, aber auch zur Dynamisierung einer eigenständigen Kunst haben – aus europäischer Sicht jedenfalls – jene Künstler in Amerika beigetragen, die durch die Ursachen des zweiten Weltkriegs aus Europa nach Amerika für immer oder zeitweilig emigrierten und dort Einfluß auf die Entwicklung der neuen Kunst nahmen.

Hatte sich das Werk der europäischen Künstler nicht bereits zuvor grundlegend zementiert und im strukturellen Verlauf ausgewiesen – wie bei dem Bauhausmeister Josef Albers –, so assimilierte es adäquat die Umweltsituation des neuen Kontinents, ohne das „alte Erbe Europas" aufzugeben. Amerikanismus und europäische Kunst- und Kulturerfahrung vereinigten sich zu einer neuen künstlerischen Darstellung. Die europäischen Surrealisten wie Matta und Ernst oder auch Künstler wie Mondrian und Léger haben mit ihren visionären bildnerischen Entwürfen dazu beigetragen, daß auch in Amerika eine Tradition der Moderne innerhalb der jungen Künstlerschaft entstand, die sich durch diese Künstler ihre Basis schuf – eine Tradition allerdings, die das Gestrige derartig infrage stellte und gleichzeitig renovierte, daß daraus weder ein devoter Komplex entstand, noch innerhalb der sogenannten ersten Generation die ignorante Einstellung desjenigen resultierte, der den radikalen Bruch mit jeder überlieferten künstlerischen Erfahrung der kritischen Filterung vorzieht.

Scheinbar vollzieht sich die Kunstentwicklung auch in Amerika zwar alternativ in einer Folge gegensätzlicher, jeweils neu formulierter Gestaltungsprinzipien, wie sie sich in These und Antithese zusammenfassen lassen und in der gestalterischen Vehemenz emotional geprägter Ausdrucksverwirklichungen und der starr reflektiv, rationalen Kalkulation zum Vortrag gebracht werden (abstrakter Expressionismus gegen die neue Geometrie des Hard-Edge-Painting, der Lyrismus des „Color-Field-Painting" gegen die realistischen Demonstrationen der Pop-Art z. B.). Trotzdem zeigt sich bei einer Anzahl amerikanischer Künstler eine „prospektive Rückorientierung", d. h. eine Renovation und ein kritischer Rückblick auf bildnerische Resultate, wie sie die Geschichte der Kunst übermittelten.

Dem spontanen, großzügigen Arbeitsverfahren der amerikanischen Künstler mußten so traditionell intime Medien wie die Zeichnung, das Aquarell oder die herkömmlichen Drucktechniken Radierung und Lithographie zuwiderlaufen, hemmte doch die präzise Kontrolle, die langsam nur mögliche Realisation der bildnerischen Vorstellung und die starke Differenzierung eine spontane, großzügige und rigorose Aktion. So ist es kaum verwunderlich, daß der abstrakte Expressionismus sich vornehmlich auf großformatigen Leinwänden ausdrückte und Zeichnungen, Aquarelle und Drucke zur Randerscheinung wurden, mit Ausnahme bei wenigen Künstlern — etwa wie Sam Francis —, bei denen die Orientierung am europäischen Kunstbeispiel eine andere Einstellung bewirkte. Das Wesen der neueren amerikanischen Kunst manifestiert sich eher in den großzügigen plastischen und malerischen Anlagen und kommt dort voll zum Ausdruck, während die Zeichnung und andere intimere Techniken nicht selten nur illustrativen Charakter zur intendierten Bildwelt annehmen. In der jüngsten amerikanischen Kunst der Pop- und Minimum-Art läßt sich dieses Symptom ebenfalls konstatieren. Das graphische Medium ist Skizze und Vorstadium,

traditional artistic experience to critical filtering.

It seems that in America, too, art develops in an alternating sequence of newly conceived creative principles — thesis and antithesis — here in the creative vehemence of emotional expressionism, there in strictly contemplative rational calculation (for instance abstract expressionism against the new geometry of 'hard-edge' painting, or the lyricism of 'colour-field' painting against the realistic demonstrations of Pop Art). And yet a number of American artists show a 'prospective reorientation', that is, a sense for renovation and a critical review of the creative results conveyed by art history.

Traditionally intimate media such as drawing, water colours or the traditional printing techniques of etching and lithography were contrary to the bold ways of working of American artists, since the necessary precise control, the slow but possible realisation of creative ideas and the considerable differentiation hinder spontaneous, generous and strong action. Therefore, it is hardly amazing that abstract expression found realisation foremost on large scale canvasses, while drawings, water colours and prints appeared only on the side, with the exception of a few artists — like Sam Francis — where the orientation to the European artistic example caused a different attitude. The character of the more recent American art is often manifest in large-scale sculptural and pictorial structures, where it finds full expression, whereas drawings and other intimate techniques serve frequently only to illustrate the intended idea. This symptom is also evident in the most recent American art forms — Pop Art and Minimal Art. The graphic medium serves only as a sketch and model and as a container of ideas but not as the definite demonstration.

Yet one may find brilliance and autonomous expression in the graphic medium in the work of some painters and sculptors, where simultaneous with the essential creative statement and within the criteria of the medium independent forms of expression have evolved, as is the case in the drawings of the scuptors Lee Bontecou and Marisol and the painters Jim Dine, Wayne Thiebaud, Jasper Johns and George Segal.

American graphic art in the field of printing — particularily serigraphy — has secured considerable acceptance. The reason for this lies in the fact that the vast technical possibilities of seriography allow combinations of free configuration and photography, precise form and calculated colour and offer a process for reproduction of experimental prints.

Differently than in Europe, where prints and water colours are accepted as independent artistic expressions, graphic arts in America are bound to the hierarchical superior media of painting and sculpture. Neither prints nor water colours or drawings are credited with the full artistic capacity of expression. The development of these forms of expression is an 'historical process' and its causes are economic rather than artistic, since they result from an increasing emancipation of the American artist within the industrial society. The American artist is in fact 'maker' of an esthetical luxury product that one really ought to be able to afford. The use of such luxury products may still be exclusive, yet there is a tendency towards each home having its own original work of art. Therefore the print becomes less an adequate parallel expression to painting and sculpture than inexpensive 'Ersatz' for 'real' art.

ein Behälter für Ideen, doch nicht deren definitive Demonstration.

Brillanz und autonomer Ausdruck in der Graphik lassen sich dennoch bei einigen Malern und Bildhauern finden, wo simultan zur eigentlichen Bildnerei sich dem Medium entsprechend eine selbständige Ausdrucksform ergeben hat, etwa in den Zeichnungen der Bildhauerinnen Lee Bontecou und Marisol, bei den Malern Jim Dine, Wayne Thiebaud, bei Jasper Johns und Robert Rauschenberg, bei Claes Oldenburg und George Segal.

Die amerikanische Druckgraphik — vor allem die Serigraphie — hat sich einen großen Resonanzraum verschafft. Ursache dafür ist, daß mit den weitreichenden technischen Möglichkeiten der Serigraphie sich Kombinationen von freier Gestaltung und Photographie, präziser Formen und kalkulierter Farbe ergeben und die Fähigkeit eines reproduzierenden Prozesses sich für experimentelle Drucke anbietet.

Das Wesen amerikanischer Graphik ist mehr wie anderswo an das Wesen der hierarchisch wirkenden Medien Malerei und Plastik gebunden, weil in der Druckgraphik und in dem aquarellierten und gezeichneten Blatt nicht jene Vollzähligkeit des künstlerischen Ausdrucks gesehen wird wie etwa in Europa. Betrachtet man heute die Entwicklung dieser Ausdrucksformen als einen „historischen Prozeß", so liegen dem weniger wohl künstlerische als kommerzielle Ursachen zugrunde, die auf die fortschreitende Emanzipation des amerikanischen Künstlers innerhalb der amerikanischen Konsumgesellschaft zurückzuführen sind. Der Künstler in Amerika wird nicht zuletzt als Produzent eines ästhetischen Luxusgutes gesehen, das man sich leisten sollte — durch elitären Gebrauch zwar immer noch einer kleinen Schicht vorbehalten, aber gleichzeitig darauf angelegt, „popularisiert" zu werden nach dem Motto „In jedes Heim das Original". Wenn dadurch weitgehend die künstlerische Druckgraphik zu einem Ersatz, statt zu einer adäquaten, begleitenden Äußerung des Bildes oder der Plastik geworden ist, wird damit vorrangig das Bedürfnis nach „billiger Kunst" befriedigt.

Eine andere Haltung verraten jene vom europäischen Kunstgedanken in irgendeiner Form mitgeprägten Künstler, die nicht unbedingt auf eine „Sozialisierung“ der Kunst aus sind und die erkannt haben, daß so lange eine „Lücke“ zwischen Künstler, Kunst und Publikum oder Verbraucher bestehen wird, wie sich die Kunst die ihr eigenen Wertigkeiten erhält. Das beleuchtet auch das Problem der Pop-Art und den Konflikt derjenigen Künstler, die diesem Stil zuzurechnen sind oder ihm nahestehen.

Neben der stilistischen Reaktion repräsentiert Pop-Art die Bewußtheit der Maler und Bildhauer um eine neue großstädtische Phänomenologie, die eine künstlerische Befragung und Beantwortung suchte. Urbanismus und Massenmedien sind Kennzeichen zeitgenössischen amerikanischen Lebens und sind in die heutige Bildnerei mit Entschiedenheit eingedrungen. Die bildnerische Interpretation der Umwelt durch den Künstler, die kritische Filterung und Kommentierung hat sich besonders dort als erfolgreich erwiesen, wo analog der Umwelt nicht nur visuelle Prototypen ins Bild übernommen wurden, sondern der Künstler selbst im Bild neue Prototypen entwarf, die sich an die Umwelt nur anlehnten.

Das Werk des Malers Richard Lindner ist in diesem Zusammenhang zu sehen, wobei sein schmales graphisches Oeuvre ebenso aufschlußreich ist wie die definitiver formulierten, appellierenden Gemälde. Mit der Generation der Pop-Künstler – Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist und Wesselmann u. a. – hat sich Lindners Werk erst spät einen Platz im Bewußtsein der Kunstwelt erobern können. Lindner, an der Nürnberger und Münchener Akademie als Maler ausgebildet, lange Zeit in Paris ansässig und seit Anfang der vierziger Jahre in New York lebend, hat mit seinen Zeichnungen, Aquarellen, Drucken und Gemälden klärend auf eine spezifische Situation der amerikanischen Kunst gewirkt. Lindners Ausblick auf die sechziger Jahre war bereits in den Dekaden zuvor in seinem Schaffen angekündigt, auch wenn seine Wurzeln andere sind als die der Pop-Künstler.

Lindner, 1901 in Hamburg geboren, mußte von sel-

Other artists, who betray the influence that European attitudes towards art had on them, do not insist on the necessity to 'socialize' art. They have realized that art will retain its own independant values, as long as there remains a gulf between artist and art on the one side and the public and the consumer on the other. This also throws some light on the problems of Pop Art and on the conflicts of the Pop artists and artists working in related directions.

Aside from being a reaction of style, Pop Art shows that painters and sculptors have a new awareness of big-city phenomenology, that asks to be questioned and answered artistically. Urbanism and mass media are characteristics of contemporary American life. They have certainly invaded to-day's arts. Creative interpretation of the environment by the artist and critical sifting and commenting has been very successful. This is true particularly in those cases where the artist did not take over only the visual prototypes in analogy to the environment, but where he came up with quite new prototypes, that are only modelled on the environment.

One should look at the work of Richard Lindner in this context. His small graphical work is as equally informative as his more definitively formulated, appealing paintings. Not until the arrival of the generation of Pop artists – Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Wesselmann and others – did Lindner's work win recognition. Lindner studied painting in Nürnberg and Munich, lived for a long time in Paris and since the early forties in New York. His drawings, water colours, prints and paintings had a clarifying affect on a specific situation in American arts. Lindner's work already announced the sixties decades earlier. His roots, however, are not the same as those of the Pop artists.

Lindner was born in 1901 in Hamburg, and this background explains, why he had to take another way for his environment-conncious and critically analysing work than those painters and sculptors of a younger American generation who only knew the 'American way of life'. Lindner does accept New York's metropolitan environment that became his home and he concerns himself with it in his work; yet his statements are always a more complex production than those of the Pop artists, because there is no intention to hide the distinctly individual creative form. He developed a personal style that contains characteristics of surrealism, new realism, Pop art and a colophon-like ornamental element, and yet he never lost his 'personal handwriting'. Lindner builds his statement in such a way, that his heterogeneous mode of illustration suggests different levels and areas of experience.

Pop art was for Lindner of prime importance only in so far as it provided the sounding board for his direct figurative statement. We may define the characteristics of this urban object art as formal clarity and direct and colourful presentation. In Lindner's work there is added a magical exaggeration, a disposition for surrealist contents, far from judicious reality, and a formal differentiation – characteristic that contrast his work to that of Pop artists.

In the beginning, Lindner's creative technique reflected his past with reserved and uncomplicated designs. It still does not contain the demonstrative alienation from creative values that seems already to have become a 'tradition'. Lindner is important just because he found a way of innovation within the traditional varieties of expression. The magical objectivity, the surreal vision and the actuality of style in his work prove that social criticism is still possible through art's proper means and through individual reflection.

Lindner is an artist who still betrays definite

nem Hintergrund aus einen anderen Weg für eine umweltsbezogene, kritisch sezierende Bildnerei finden als die Maler und Bildhauer einer jüngeren amerikanischen Künstlergeneration, die nur die Ausschließlichkeit des „american way of life" kannte. Lindner akzeptiert zwar die metropolitische Umwelt New Yorks, in der er sich eingerichtet hat und reportiert sie in seinen Werken, aber die Darstellung selbst wird immer bei ihm zu einer komplexeren Inszenierung wie bei den Pop-Leuten, weil sie die individuell ausgeprägte bildnerische Formulierung nicht verheimlichen will und sich ein betonter Personalstil bei ihm entwickelt hat, in dem sich surreale Elemente mit Merkmalen der neuen Sachlichkeit, der Pop-Art und einer signetartigen Ornamentik vermischen, ohne daß dabei die „Handschrift" des Künstlers verlorenginge. Lindner formuliert seine Darstellungen so, daß eine heterogene Figuration entsteht, die verschiedene Erfahrensbereiche bewußt macht.

Die Pop-Art war für Lindner insofern nur von entscheidender Bedeutung, als sie seiner direkten figurativen Aussage den Resonanzboden verschaffte. Nimmt man als charakteristisch für diese urbane Objektkunst die formal eindeutige, inhaltlich direkte und farbig appellierende Darstellung an, so kommt bei Lindner eine magische Übersteigerung, die surreale inhaltliche Disposition, die über die Einsichtigkeit der Realität hinausgeht und eine formale Differenzierung hinzu, die sein Werk von den Künstlern dieses stilistischen Phänomens absetzt.

Lindners Bildnerei, die anfänglich in ihrer spröden, mit klaren Volumen gesetzten Figuration seine Vergangenheit memorierte, beinhaltet nicht die demonstrative Abkehr von bildnerischen Werten, wie sie heute vielfach als traditionell erscheinen mögen. Gerade die Innovation innerhalb traditioneller Ausdrucksskalen macht die Bedeutung dieses Künstlers aus. Die magische Sachlichkeit, die surreale Vision und stilistische Aktualität seines Werkes weisen auf einen Standort, wo mit den der Kunst eigenen Mitteln durch die individualisierte Reflektion auch die gesellschaftliche Kritik möglich wird.

Lindner ist insofern ein Maler geblieben, der stark europäische Züge verrät, als er in seiner Arbeit einen Prozeß verwirklicht, wie ihn die künstlerischen Entwicklungen in Europa kennzeichnen. Der kreative Prozeß ist reflektiv, auf bildnerische Stimmigkeiten bedacht und auf die personale Äußerung über den Inhalt. Inhalt ist bei Lindner gesellschaftsbezogen, kritisch, ironisch überzogen und in eine Sprache gesetzt, die die formale Übersteigerung als legitimes Mittel einer direkteren Bewußtmachung benutzt. Lindner nimmt nicht die Dinge wie sie sind, sondern verändert sie durch eine bildnerische und erzählerische Kombinatorik der bedrohenden Groteske. Das drückt sich vornehmlich in den Gemälden aus, doch zeigen sich diese Züge ebenso in seinen Aquarellen und Zeichnungen.

Oft setzt bei Lindner der entscheidende bildnerische Prozeß in Skizzen und Zeichnungen oder Aquarellen ein, aus denen sich später die großformatigen Leinwände entwickeln. Lindner „probiert" in diesen Skizzen und Entwürfen zuerst die formalen Dispositionen. Die Zeichnung und das Aquarell begreift er als eine intime, direkte Zwiesprache des Künstlers mit seinen Mitteln. Die seismographische Aufzeichnung, die spontanere Realisierung, die ihm möglich wird, schätzt Lindner. Das Bild ist ihm oft zu absolut. In der Zeichnung und dem Aquarell drückt sich vorrangig für ihn das Intuitive aus. So bezeichnen die Blätter von Lindner eine wichtige Markierung hin zum Bild. Nicht selten gehen dem Bild Aquarelle oder Zeichnungen voraus, die präzis bereits die späteren Bildformen enthalten, auch wenn sich hier Linie, Volumen und Farbe anders äußern — meist diaphaner in der Strukturierung, kombiniert mit fragmentarischen Collageteilen aus Fotos und Reproduktionen und malerisch facettiert. Sowohl flächig-lineare Formkörper wie auch sensibel modulierte Blattfolgen bestimmen diese Arbeit. In den meisten Fällen entstehen Kombinationen von Buntstiftzeichnungen und Aquarellen oder Gouachen. Lindner hält sich in seinen Blättern selten an nur eine Technik. Er greift zum Bleistift, zur Feder und zum Pinsel.

Zwar bilden die Graphiken Lindners die Ouvertüre zu größeren Gemälden und sind im Zusammen-

European traits in as much as he realizes a development in Europe. The creative process is reflective, concerned with figurative harmony and with a personal statement. The contents is socially conscious, critical and ironically overstated. His 'language' makes use of formal exaggeration as a direct means towards greater awareness. Lindner does not leave things the way they are. He changes them by combining design and narration into a dangerous and grotesque union. These traits are prominent in his paintings but they exist in his drawings and water colours too.

Frequently the decisive creative process starts for Lindner in his sketches, drawings or water colours. From these, large scale canvasses develop lateron. He tries his formal disposition at first in these sketches and designs. He understands the drawing and the water colour as an intimate and direct dialogue between the artist and his media. He values the possibility of seismographical recording and spontaneous realisation. He often finds painting too absolute. For him intuitiveness finds the best expression in the water colour and the drawing. Therefore they are an important mark on the way towards the painting. Quite often the painting is preceded by water colours or drawings showing the precise later designs, with the difference that line volume and colour are of more diaphanous structuring combined with fragmentary collage from photographs and reproductions and facetted graphically. Two-dimensional linework as well as sensitively modulated sequences are typical for this sort of work. In most of the cases he makes combinations of crayon drawings and water colours or gouaches. Only very seldom he does limit himself in these sketches to a single technique. He takes up pencil, pen and brush.

Lindner's graphical work serves as an overture to his larger paintings, and one must see them in connection with these. And yet they are completely autonomous. They are more than vehicles for ideas or predispositions for later works. Here it is significant that Lindner works during long periods only at drawings or water colours or at sketches for prints. In this he differs from many American artists: each medium demands independence and accomplishment. There is no hierarchy in art, in which painting would be the only valid creative achievement.

These works of Lindner's differ from his paintings not in contents, but only, because of the medium, in their form. The world of his images may be found similar in his graphic work – there is no essential difference. In his drawings the figures are lighter. They do not have the monumental power that has such a threatening affect in his oil paintings. In his oil paintings the human figures are threatening, aggressive and ironic in quite an absolute way. Yet one can find heaviness of figures and arrangement tracing the morbid scenery of to-day's world in his drawings too. Particularly in his water colours 'films of colour' and veils, that is: transparent colouring introduces a playful feeling in his work.

The same is true for Lindner's crayon drawings. Their layout is less static because of the modulation of the surface and structural forms. In the water colour 'The Corset' (1954) for instance, the arrangement of the garment and the female figure is orientated towards modulation and volume, structure and graphical organization. The result is a formative, plastic concreteness that uses only ambivalent graphical means. The head of the figure is far too small in relation to the weighty corset and the heavy body. Here already appear elements that will emerge again in later works. The face of the woman is not yet stylized; her body though

hang einzelner Themen zu sehen, die auch in den Ölbildern auftauchen, trotzdem zeichnen sie sich durch eine vollständige Autonomie aus und werden nicht etwa nur zu einem Ideenvehikel und zu Prädispositionen späterer Arbeit. Bezeichnend dafür ist alleine schon die Tatsache, daß Lindner über längere Zeit oft nur zeichnend und aquarellierend tätig ist oder aber an Entwürfen für Druckgraphiken arbeitet. Das unterscheidet ihn auch von vielen anderen amerikanischen Künstlern: jedes Medium verlangt Eigenständigkeit und Bewältigung. Es entsteht keine Hierarchie – etwa, daß nur das Ölbild die gültige bildnerische Leistung repräsentiert.

Die Blätter Lindners unterscheiden sich in ihrer inhaltlichen Gestaltung nur wenig von den Ölgemälden, sondern nur dem Medium entsprechend formal. Lindners Bildwelt ist so gleichartig ebenfalls in den Graphiken aufzuspüren, ohne daß ein wesentlicher Unterschied sichtbar würde. Lindners Gestalten sind in den Blättern leichter in Szene gesetzt. Sie haben nicht die monumentale Wuchtigkeit, die so bedrohlich wirkt wie in den Ölbildern. In den Ölgemälden werden die menschlichen Figurationen drohend, aggressiv und ironisch pointiert, und zwar in einer absoluten Form. Die Schwere und Lastigkeit der Figuren und Arrangements, in denen die morbide Szenerie des Heutigen entworfen wird, das sich aus dem Gestern ableitet, läßt sich in der linearen Disposition der Zeichnungen und Aquarelle ebenfalls finden. Durch die „Farbhäute" und Schleier, die transparentartigen Farbformen in den Aquarellen vor allem gelangt jedoch ein spielerisches Sentiment in die Blätter.

Das gilt auch für die Buntstiftzeichnungen Lindners, die durch Flächenmodulationen und durch Strukturformen weniger statisch angelegt sind als die Bilder. In dem Aquarell „The Corset" von 1954 beispielsweise ist die Gliederung des Kleidungsstückes und der weiblichen Figur ganz auf Modulation und Volumen angelegt, auf Strukturierungen und graphisch betonte Gliederungen. Dadurch entsteht eine plastische, jedoch immer nur die Ambivalenz der graphischen Mittel ausspielende Körperlichkeit. Der Kopf der dargestellten weiblichen Figur ist unproportional klein dem wuchtigen Korsett und dem schweren Leib der Frau gegenübergestellt. Bereits hier deuten sich Elemente an, die auch in späteren Blättern wieder auftauchen sollen. Zwar ist das Gesicht der Frau noch nicht stilisiert, aber der Körper wird zu einem statuarischen wuchtigen Element. Der Kopf ist in den Zeichnungen oft nur vielgliedriger Aufsatz, etwa auch in dem erst 1967 entstandenen Blatt „1+1 – 2“. Lindner – und dies ist nicht zuletzt in den Zeichnungen und Aquarellen besonders spürbar – entwickelt Körper und Kleidung als Indizien der menschlichen Natur, seltener die Physiognomie. Die Kleidung ist wie in „The Corset“ von 1954 oder der Gouache „Man with Parrot“ von 1967 panzerartig stilisiert. Wie in den Ölgemälden werden diese „Kleidungsschalen“ voluminös aufgebläht und zu stählernen Schilden, die die Körper schützen.

Lindner führt in seinen Blättern oft perspektivische architektonische Elemente ein, zu denen die Darstellungen der Menschen kontrastieren wie in „The Corset“. Die Frau selbst ist rundlich in geschmeidiger Linienführung dargestellt und steht der streng linearen räumlichen Darstellung entgegen. Harte, gerade Linien werden in ihrer Strenge unterhöht durch die schmiegsameren Formen des weiblichen Körpers. Scheinbarer Naturalismus gerade in diesem Blatt wird dadurch illusionistisch überdeckt. Der Raum wird fragmentarisch, die übersteigerten Proportionen der Frau irreal. Die surreale Komponente ist hier schon stark spürbar. Die Monumentalität wird gedämpft durch den zierlichen Kopf, die Realität durch die räumliche Disposition des ganzen Arrangements. „The Corset“, wenngleich eine frühe Arbeit Lindners, zeigt in der Anlage bereits die typischen Merkmale des späteren Werks: lineare Komponenten werden immer von flächig-räumlichen überspielt. Die meisterhaften Bleistiftmodulationen schaffen transparente, vielgliedrige Strukturierungen, die dazu dienen, als Schatten Volumen zu betonen und räumliche Differenzierungen zu bewirken. Die Verzerrung des „natürlichen“ Körpers wird nur vorsichtig angesetzt, aber bereits so, daß sie als Symptom der Bildwelt Lindners spürbar wird. Die Kompositionen innerhalb der Graphik sind klar gesetzte, meist einzelne Figuren, oft auch – seltener in Lindners Ölbildern anzutreffen – ausschließlich Porträts.

has already become a weighty element. Often in the drawings the head is but an ornamental headpiece composed of different parts – as for instance in '1+1 – 2'. In Lindner's work body and clothing often tell more about human nature than physiognomy. The clothing in 'The Corset' or in the gouache 'Man with Parrot' (1967) are armour-like stylizations. As in the oil paintings these 'shells of clothing' are voluminously blown up and seem like steel shields defending the body.

Often Lindner introduces into his drawings elements of perspective and architecture that are in contrast to the figuration of the human figure – as in 'The Corset'. Drawn in round and smooth lines the woman is opposed to a strictly linear figuration of space. Hard straight lines are conteracted by the pliant forms of the female body. Thus this design is a good example of how seeming naturalism is covered by an illusionary layer. Space becomes fragmentary, the exaggerated proportions of the woman seem unreal. Here the surrealistic component of Lindner's work becomes clearly visible. Monumentality is suppressed by the daintiness of the head, reality subdued by the spatial disposition of the entire arrangement. 'The Corset' is an early work of his but it already shows the typical characteristics of his later work: Linear components always succumb to spatial ones. Masterly modulation of the pencilled areas create transparent differentiated structures, serving as shadows stressing volume and differentiating space. The distortion of the 'natural' body is only slight, yet already clear enough to be recognizable as a characteristic of Lindner's imagery. The compositions of his graphical work are usually distinct single figures, often single portraits – this is rare in his oil paintings.

The combination of accentuated line and appealing colour formation is striking in his drawings (for instance in ‘Woman with Handbag’, 1964, or in the gouache ‘Man with Parrot’, 1967). While the elements in ‘Woman with Handbag’ are supporting each other, the man's figure in ‘Man with Parrot’ is accentuated in lines and the parrot in colours. Lindner's virtuosity shows clearly in these two works. The figurative stylization is underscored by the rich hues of colours contrasting clearly drawn forms. Nothing is simple or plain, everything is part of a process developing the entire scale of technical possibilities. The pencil line does not dominate the page. Rather it supports colour and form and is at the same time an element creating volume, indicating spatial processes. The graphic work is more versatile in forms than the oil paintings, especially the last paintings (‘Telephone’, ‘Leopard Lily’, or ‘Ice’, 1966), where the figures are handled in a monumental fashion. Playful ornaments set the spaces into motion and cause a restlessness over the entire drawing; the closed formation of the figures is accompanied by smaller units of form. All this does not mean that Lindner's graphical work is more subtle than his paintings. It rather indicates that he is aware of the lighter, more fragile character of drawing and water colour. These characteristics are due partly to the combination of pencil and water colour which allows a wealth of nuances that can be developed to perfection in small scale spaces.

Lindner's water colour technique is marked by this subtleness and differentiation. Yet his technical sophistication is but one side of the brilliance of his work. For Lindner, media must always be related to the intellectual contents and the form. Graphic disciplines are, like oil painting, just a way to realize his creative ideas. This shows up clearly

In den Blättern fällt die Kombinatorik von betonter Linie und appellierend wirkender Farbform auf, etwa in der Arbeit „Woman with Handbag“ (1964) oder auch in der Gouache „Man with Parrot“ (1967). Während sich in „Woman with Handbag“ die Elemente gegenseitig stützen und gleichberechtigt nebeneinander stehen, ist in „Man with Parrot“ die Figur des Mannes linear akzentuiert, während der Papagei ganz mit malerischen Akzenten realisiert wird. Besonders in diesen beiden Blättern tritt Lindners Virtuosität hervor. Die figurative Stilisierung wird noch betonter durch die nuancenreiche Handhabung der Farbe gegen die klar gesetzten Formen. Nichts ist in diesen Blättern einfach und eindeutig gesetzt, sondern wird in einen Prozeß einbezogen, der die ganze Skala der technischen Möglichkeiten zur Entfaltung bringt. Der Bleistiftstrich sitzt nicht streng auf dem Papier, sondern unterstützt die Farbe und die Form, um gleichzeitig als Volumen schaffendes Element räumliche Vorgänge zu betonen. Die Blätter sind formal vielteiliger im Gegensatz zu den Ölbildern, wo nicht selten, besonders in den letzten Werken, monumentale Figuren inszeniert werden (siehe „Telephone“, „Leopard Lily“ oder „Ice“ von 1966). „Formschnörkel“ setzen die Fläche in Bewegung und bewirken, daß innerhalb des Blattes in dem Sinne keine Ruhepunkte auftreten, als die geschlossene Formierung der Figuren gleichzeitig begleitet wird von kleinteiligen Formpartikeln, die sich diesen anschließen. Das heißt nicht, daß im Vergleich zu den Bildern die Graphiken Lindners „subtiler“ sind. Vielmehr ist damit angezeigt, daß dem beschwingten, eher fragilen Charakter der Zeichnung und des Aquarells Rechnung getragen wird. Nicht nur das Format bewirkt dies, sondern auch die Möglichkeit, durch die Kombination von Bleistift und Aquarell einen größeren Nuancenreichtum zu erreichen, der sich ganz und gar auf kleineren Flächen entfalten kann.

Diese differenzierte, subtile Aquarelltechnik kennzeichnet vornehmlich Lindners Blätter, ohne daß die technische Perfektion dafür herhalten muß, in sich selbst bereits zu brillieren. Das Medium wird bei Lindner immer in bezug zur inhaltlichen Aussage und zur Form gesetzt. Graphik ist für ihn eine Möglichkeit, neben dem Ölbild seine bildnerischen

Vorstellungen zu realisieren. Auffällig ist dies besonders in den mit Bleistift kombinierten Gouachen „New York City No. 1" und „New York City No. 2" von 1964. Zu diesem Thema entstand ebenfalls ein großformatiges Gemälde. Der Menschentyp — wie er sich in diesen Arbeiten ausdrückt — ist immer geheimnisvoll chiffriert, maskenartig getarnt. Der herrische Frauentyp, der in Lindners Bildern anzutreffen ist, ist in Stiefel und Lederzeug, in Gürtel mit großen Spangen oder mit Kappen und Hüten gekleidet und nicht selten mit einer Reitpeitsche versehen. Das Wesen der Frau ist, wie auch in diesen Arbeiten, zwiespältig und sphinxhaft. Die Frau wirkt großstädtisch, dominierend und sich selbst bewußt. Sie ist nie nur der moderne, emanzipierte Mensch, sondern auch gleichzeitig immer das geheimnisvolle, betörende Wesen.

Die Monumentalisierung des menschlichen Körpers, wie etwa in „Leopard Lily" (1966), ist auch in einem gleichnamigen Aquarell anzutreffen, doch der großzügige Gestus verliert hier das Bedrohende, Signalisierende im Gegensatz zum Ölbild. Statuarisch steht die Frau im Bild. Wuchtige Beine und ein massiger Rumpf beherrschen das Blatt. Der zierlichere Kopf mit den langgezogenen Lippen verliert nichts von seiner magischen Gestaltung. Doch weniger die Physiognomie als eine Schablonisierung und dadurch generellere Kennzeichnung werden ersichtlich.

Lindner hat oft — schon in der Zeit seines Aufenthalts in Deutschland und Paris — auch gebrauchsgraphische oder illustrative Aufträge übernommen. In seiner ersten Zeit in Amerika arbeitete er für große Magazine wie „Vogue" oder „Harper's Bazaar". Es wäre denkbar, daß dadurch noch in seinen heutigen Werken illustrative Momente zurückgeblieben sind. Doch gerade in seinen Blättern und schon ganz in seinen Bildern wird ersichtlich, daß weniger die anekdotische Illustration als die magistische Sezierung seiner Umwelt beherrschend ist.

Die kleinformatigen Skizzen, die Bildideen festhalten und ein erstes Stadium der formalen und inhaltlichen Vorstellungen fixieren, besitzen manchmal noch die knappe, simplifizierte Qualität der

in the combined pencil-gouache sheets from 1964, 'New York City 1' and 'New York City 2'. On this subject he also did a large scale oil painting. The human type discribed in these works is mysteriously coded and mask-like camouflaged. The women are of a domineering type; they wear boots and leather garments, belts with huge buckles, caps and hats and often riding whips. Woman's nature is divided and sphinx-like — like in these paintings. She seems sophisticated, domineering and reassured. And yet she is at the same time a modern emancipated human being and a mysterious, bewitching creature.

We find the monumentalization of the human body both in the oil painting and water colour bearing the title 'Leopard Lily' (1966), though in the water colour this generous gesture loses the quality of aggressiveness and hypnosis. The woman stands like a statue. Her heavy legs and bulky rump dominate the drawing. The dainty head with its long drawn lips keeps a magic quality. Yet one does not notice her physiognomy as much as recognize a stereotype.

Already during his life in Germany and Paris, Lindner often accepted commissions in the field of commercial art or book illustration. At the beginning of his life in America he worked for big magazines like Vogue and Harper's Bazaar. Possibly he retained the illustrative elements in his present work from these experiences. But it shows in his work — again more in the graphic pictures — that the important thing in his art is not illustrating the anecdote but the magical dissecting of one's environment.

The small scale sketches that retain his creative ideas and are a first step at fixing the formal meaning and subject sometimes have the concise and simplifying quality of illustrations. In the fur-

ther progress of the work though, the drawing becomes more complex. After the vague pencil-, ballpoint pen-, or crayon sketch the idea crystallizes.

On the other hand, sometimes sketches will take up the subject of an oil painting done earlier. Then the subject stays the same, but it is realized in a different form — as is the case in 'Leopard Lily'. Lindner brings a subject to completion by experiments in different media. He plans to follow up the gouaches and the oil painting 'New York City' with a sequence of prints.

Some of Lindner's work on paper was done 'made to order'. For instance the gouache 'Marilyn was Here' (1967) was done for an exhibit at the Sidney Janis Gallery in New York that was dedicated to Marilyn Monroe. The two sketches 'Man with Parrot' and 'Thank You' (Woman with Parrot), 1967, Lindner created especially for a show at the Cordier and Ekstrom Gallery in New York around the theme 'Parrots'. In both cases the suggested topics coincided with the general creative ideas of the artist. On the whole the term 'commissioned art' only vaguely fits Lindner's graphical art. He designed the cover for the magazine The Paris Review, posters for an exhibit in Vancouver and 'The Festival of Two Worlds' in Spoleto. The artistically valid formal completion of the sketch is in all of these of prime importance. The creative imagination inhabiting Lindner's themes is always dominant and autonomous. Some exquisite works were done this way, particularily the Spoleto poster.

This poster holds a special place in the graphical work of Lindner, because here for the first time he filled out the figuration in large areas with hard limiting forms and lines. The configuration is generous and graphical and yet the female figure is interpreted spiritually to the full.

Illustration. Doch im weiteren Arbeitsprozeß wird die Zeichnung komplexer. Der vagen Bleistift-, Kugelschreiber- oder Buntstiftskizze folgt die Verfestigung der Idee.

Umgekehrt entstehen zu den Themen der Ölbilder nachfolgend manchmal Blätter. Das Thema differenziert sich zwar nicht inhaltlich, wird aber formal neu realisiert, so wie es bei dem Aquarell zu „Leopard Lily“ der Fall ist. Lindner vollzieht legitim die Schließung seines Themas durch die Erprobung in verschiedenen Medien. Dem Thema „New York City“ soll so nach den Gouachen und nach dem Ölbild eine geplante Folge von Druckgraphiken sich anschließen.

Manche Arbeiten Lindners auf Papier entstanden zu „gestellten Themen“, etwa die Gouache „Marilyn Was Here“ von 1967 für eine Ausstellung der Sidney Janis Gallery in New York, die Marilyn Monroe gewidmet war, oder die beiden Blätter „Man with Parrot“ und „Thank You (Women with Parrot)“ von 1967, die Richard Lindner speziell für eine Schau der Cordier & Ekstrom Gallery in New York gestaltete, die unter dem Thema „Papageien“ eine Ausstellung zeigte. Doch hier trafen sich die von außen angetragenen Vorschläge mit dem generellen bildnerischen Vorstellungsbild des Künstlers. Überhaupt existiert in dem graphischen Oeuvre Lindners eine „Auftragskunst“ nur in sehr vager Auslegung. Lindner entwarf einen Umschlag für die Zeitschrift „The Paris Review“, ein Plakat für eine Ausstellung in Vancouver oder für die „Festspiele zweier Welten“ in Spoleto. Immer bleibt der gültige formale Vollzug des Blattes vorrangig und die Autonomie der bildnerischen Vorstellung aus Lindners Themenkreis dominant. Dabei sind einige hervorragende Arbeiten entstanden, aus denen besonders das Plakat für Spoleto herausragt.

Dieses Werk nimmt insofern auch innerhalb des graphischen Schaffens von Lindner einen besonderen Platz ein, da hier erstmalig die Figuration ganz flächig ausgelegt ist mit harten, limitierenden Formen und Linien. Die Gestaltung ist großzügig, graphisch und dennoch voller Spiritualität in der Interpretation der weiblichen Figur.

Mit dem genialen Humoristen Saul Steinberg, mit dem Richard Lindner seit langem freundschaftlich verbunden ist, teilt er in seinen Blättern die Präzision der Setzung graphischer Mittel, die scharfe Lineatur des Strichs, die komplexe Auslegung der Farbe und die differenzierte räumliche Nuancierung. Ist bei Steinberg eine satirische, ins Groteske überhöhte Kritik spürbar, die in der karikaturistischen Verschärfung ihren Ausdruck findet, bleibt Lindner gefesselt von der zwiespältigen, sich wandelnden Situation des Menschen in dieser Zeit mit seinem ständigen Drama. „More and more I believe in the secret behaviour of human beings", schrieb Richard Lindner in einem Statement 1963. Das Wandelbare, Irrationale, das die Logik und Realität Irritierende kommt in seinen Figuren und Situationen zum Ausdruck. Das Bild des Menschen, wie es bei Lindner vorgetragen wird, rechtfertigt sich durch die komplexen Teile einer individuellen Analyse, die immer auf den Menschen selbst ausgerichtet bleibt. Schmerz ist eher diesen Arbeiten eigen als Ironie. Welterfahrung äußert sich nicht in der privaten Idylle, sondern in der geschärften, kritischen Sicht, die aus seinen Blättern ebenso spricht wie aus den Bildern. Das graphische Oeuvre, die Zeichnungen, Gouachen, Aquarelle und einige wenige Druckgraphiken, ist schmal geblieben wie auch das malerische Werk von Lindner. Malen und Zeichnen bedeutet für diesen Künstler einen zähen, kritischen „Gewinnungsprozeß". Die Selbstkritik und ständige Überlegung, die sich in allen Aspekten dieses Werkes äußert, kommt der Absolutheit der künstlerischen Aussage zugute. Wie auch besonders in den während der letzten zehn Jahre entstandenen Bildern und Blättern ersichtlich ist, wird die formale Realisierung in einem Maße kontrolliert, daß sich wie selbstverständlich der Glanz des Handwerks einstellt. Doch niemals erscheinen dabei die Graphiken nur als akademisches Ritual. Das weist ihnen innerhalb der neueren amerikanischen Kunst ihren einmaligen Platz ein. Sie sind autonom in ihrer formalen und inhaltlichen Gestaltung.

Wie kaum ein anderer amerikanischer Künstler der Gegenwart hat Lindner bewiesen, welche „künstlerische Schlagkraft" heute sich so bescheiden ausnehmende Medien wie Aquarell und Zeichnung

Richard Lindner has been the friend of the gifted humorist Saul Steinberg for a long time. They share the same precision of graphic means, the sharp line-work of the drawing, the complex concept of colour and the differentiated nuances of threedimensional space. In Steinberg's work critique is satirical and overstated to the point of grotesqueness and finds expression in the intensification of caricature. Lindner on the other hand is fascinated by the conflicting, always changing situation of man of our time and his continual drama. 'More and more I believe in the secret behaviour of human beings', he wrote in 1963. His figures and situation express a changing and irrational quality, that is an irritation to reality. His concept of humanity is justified by his complex personal analysis that never loses sight of the individual human being. His works are more sad than ironical. His experience does not manifest itself in a private idyll but in a sharper and more critical perception, visible through out his entire work. Lindner's graphical work, his drawings, water colours, gouaches and prints as well as his oil paintings make up an oeuvre of limited size. For Lindner painting and drawing means a tough critical process of production. Self-criticism and continuous contemplation show through all aspects of his work and enhance the absoluteness of the artistic statement. Especially the works of the last ten years show that his craft is naturally brilliant, because the formal realisation is absolutely controlled. Yet these graphical works never give the appearance of being an academic ritual. Because of this they hold a unique position within the more recent American art. They are autonomous creations in a formal as well as an intellectual sense.

There is hardly another contemporary American artist who uses theseemingly modest media of water colour and drawing in such a powerful way and who shows that they have the same authority as painting. Lindner never understood graphical work to be a lesser form of art. This shows his great talent for crafts but also his insistent method of working. Again and again the picture is scrutinized, before it is finally completed.

For contemporary American art Lindner's work is of almost didactic significance: individuality and craft, tradition and critical awareness of the present are manifest in his work. He is suspicious of the past, but this is not an extremist attitude. 'Old-fashioned' media such as drawing and water colour survive in his work because he understands that the value of a work of art lies not in its being an object, but in carrying a message.

The vivacity of his ideas and his reflective distrust of all absolutist claims of art have placed Lindner in the avant-garde of young American artists. He is lacking the anarchistic gesture of the young artists and has yet not turned 'professional' in his artistic practice (as is the case with some of the artists with whom he has been associated). Because of his individualistic vision of man — suspended between yesterday and tomorrow —, because of the many-layered formal wealth and because of his powerful appeal it is difficult to categorize Lindner. Doubtlessly the phantastic and the surrealist elements for this artist are a connecting link to a better understanding of contemporary man's behaviour. His figures become prototypes of our present time and are so sharply defined, that again and again the question of reality is raised. Lindner does not only search for truth in art but also for the truth of contemporary man.

Florence, September 1968

haben können, daß sie dieselbe „Autorität“ besitzen können wie das Gemälde. Lindner hat in den Graphiken nie „Kabinettstücke“ gesehen, sondern gleichrangige Formulierungen. Seine handwerkliche ambivalente Begabung kommt hier zum Ausdruck, aber auch seine insistente Arbeitsmethode wird dadurch sichtbar. Das Bild wird immer wieder geprüft, bevor es seinen endgültigen Abschluß findet.

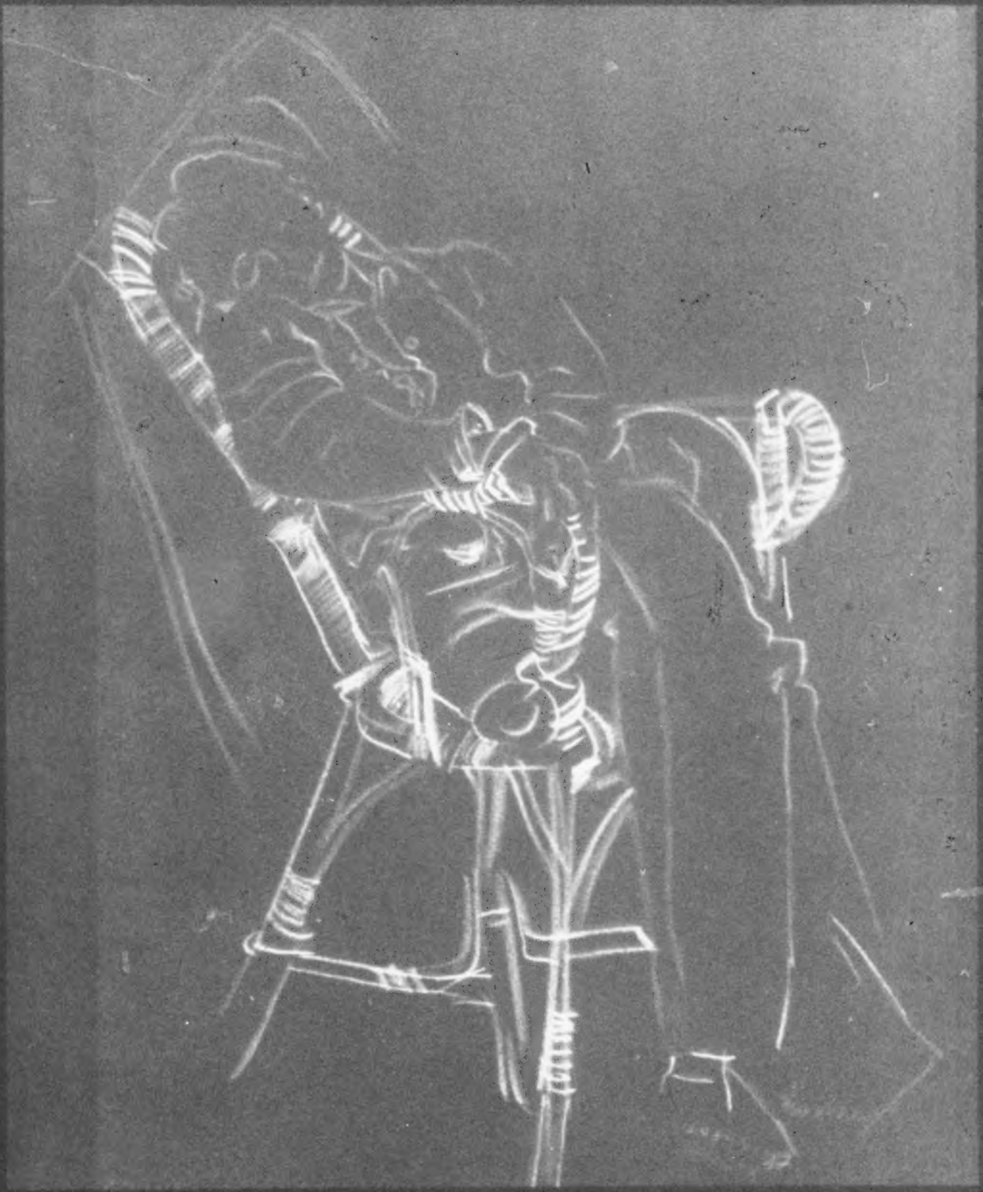
Für die amerikanische Kunst der Gegenwart kommt so Lindners Werk nahezu didaktische Bedeutung zu: In seinen Arbeiten manifestieren sich Individualität und Handwerk, Tradition und kritisches Gegenwartsbewußtsein. Vergangenheit ist Lindner verdächtig, aber in einer Weise, daß daraus keine extreme Haltung resultiert. So „unmoderne“ Mittel wie Zeichnung und Aquarell leben bei ihm aus der Einsicht, daß immer noch vorrangig die Mitteilung des Bildes gilt und nicht nur das Bild als Gegenstand.

Die Lebendigkeit seiner Vorstellungen und sein reflektives Mißtrauen gegenüber jedem absolutistischen Anspruch der Kunst haben bewirkt, daß sich Lindner mit den jungen amerikanischen Künstlern auf einem Vorposten der Kunst befindet. Ihm geht die anarchistische Gestik der Jungen ab, ohne dadurch zum Routinier einer künstlerischen Praxis zu werden, einem Fehler, dem mehr und mehr gerade diejenigen Künstler zu verfallen drohen, mit denen Lindner in Zusammenhang gebracht worden ist. Die individualistische Vision des Menschen, in der sich Gestern und Heute vermengen, die formale Vielschichtigkeit und die Appellationskraft der Arbeiten von Lindner erschweren die Kategorisierung. Das Phantastische, Surreale ist zweifellos für diesen Künstler ein Bindeglied zum Menschen, das Einsichten über das Verhalten des Menschen heute vermitteln kann. Seine Figuren geraten zu Typen unserer Gegenwart, die so akzentuiert sind, daß sich die Frage nach der Wirklichkeit immer wieder stellt. Lindner sucht damit nicht nur die Wahrheit des Bildes, sondern auch die Wahrheit des Menschen in dieser Zeit.

Florenz, September 1968

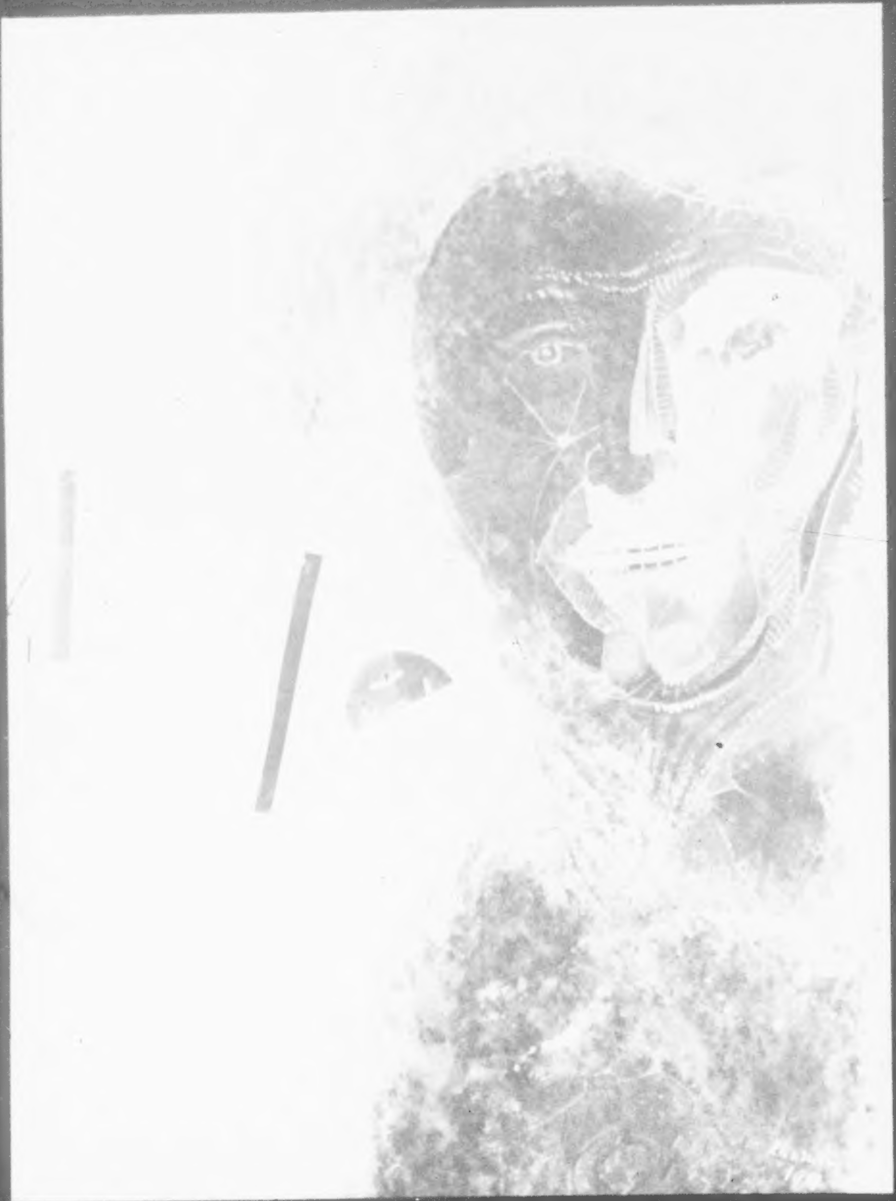
FOTOS

Oliver Baker, New York
Benyas-Kaufman, Nine Milerd, Mich.
Galerie Claude Bernard, Paris
Galerie Cordier-Ekstrom, New York
The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.
Geoffrey Clements, New York
Taylor and Dull, New York
Robert Fraser Gallery, London
Robert Häusser GDL, Mannheim-Käfertal
Evelyn & Hofer, New York
Donald Morris Gallery, Detroit, Mich.
Museum of Modern Art, New York
O. E. Nelson, New York
R. Petersen, New York
John D. Schiff, New York
F. Wilbur Seiders
The Tate Gallery, London



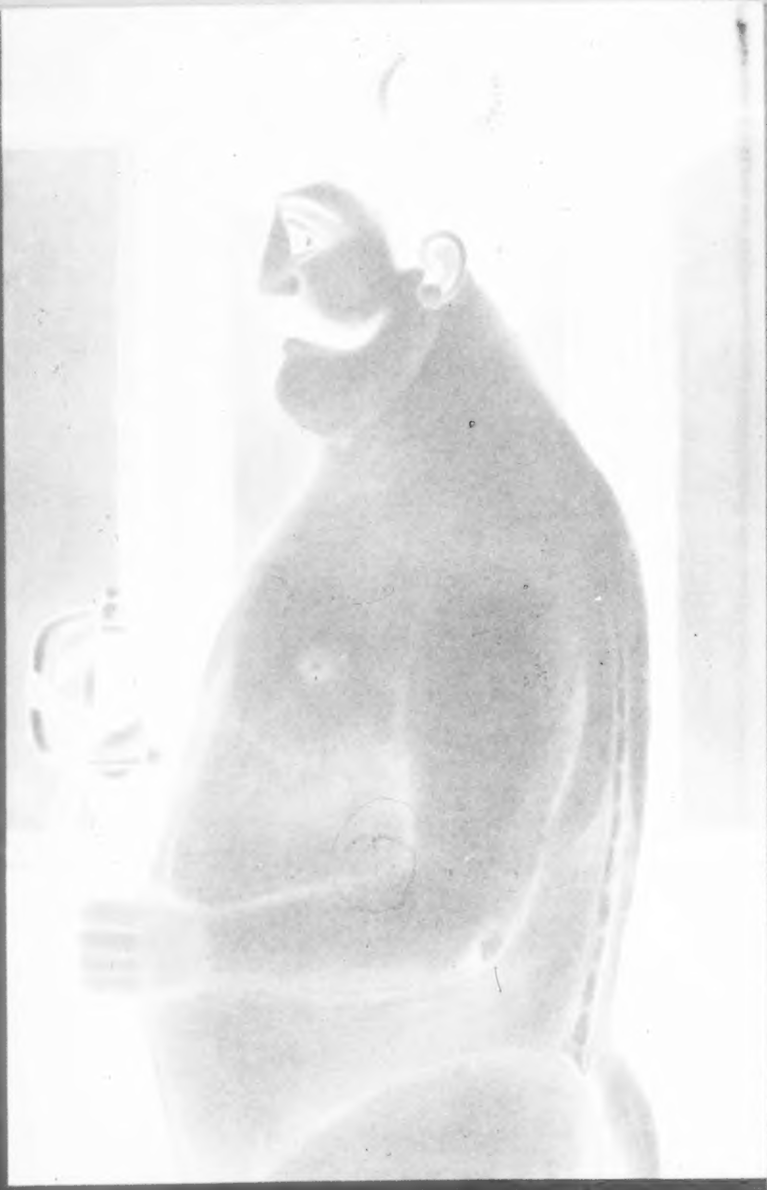
Jacqueline Asleep 1

LIBRARY

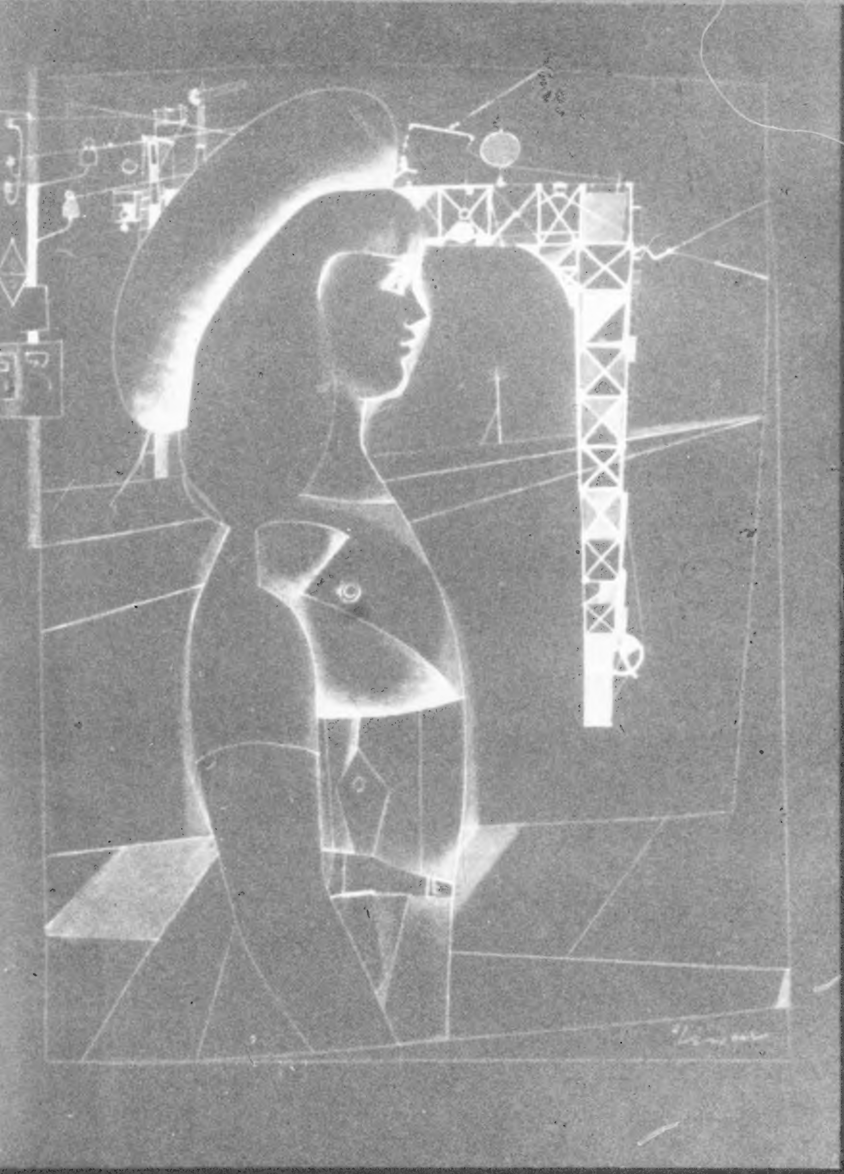


2 Head

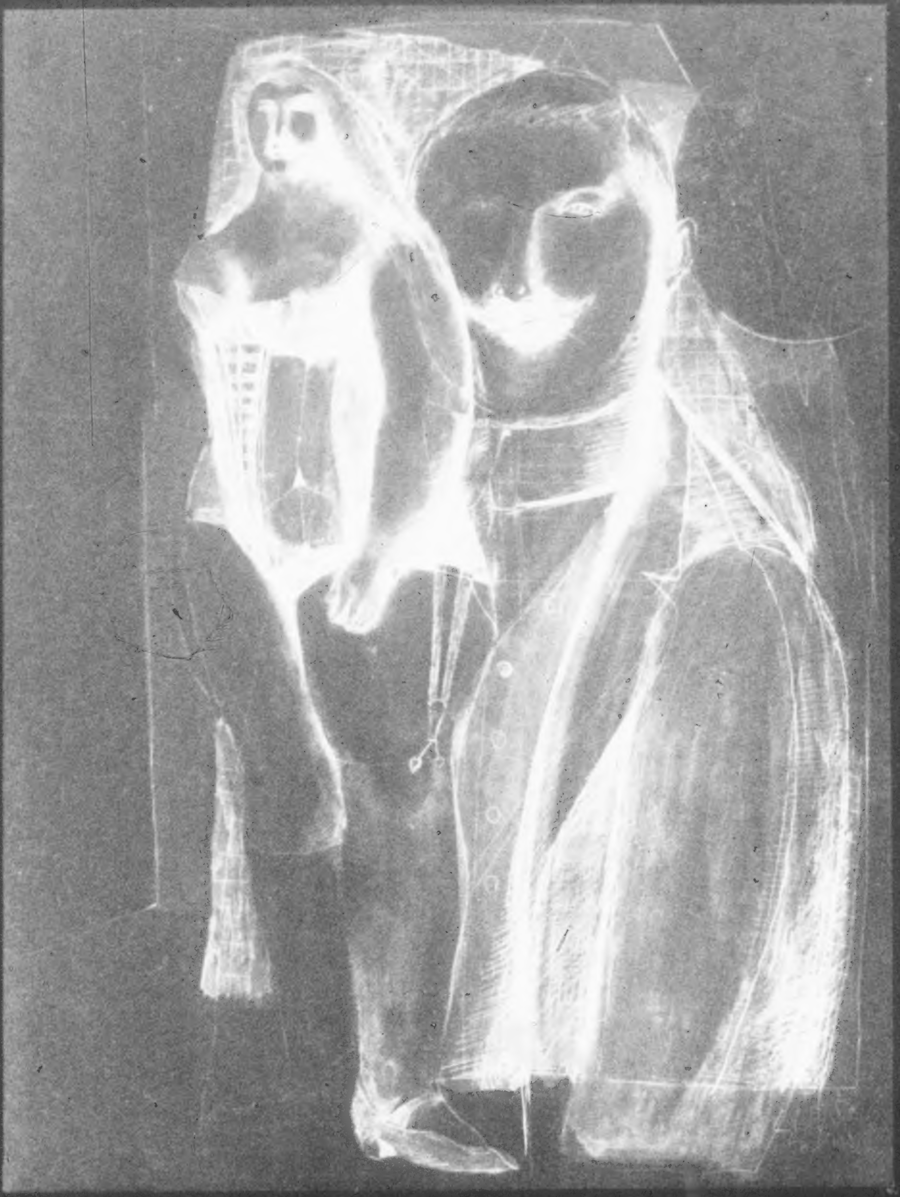
Girl Sitting 3



5 The Academician

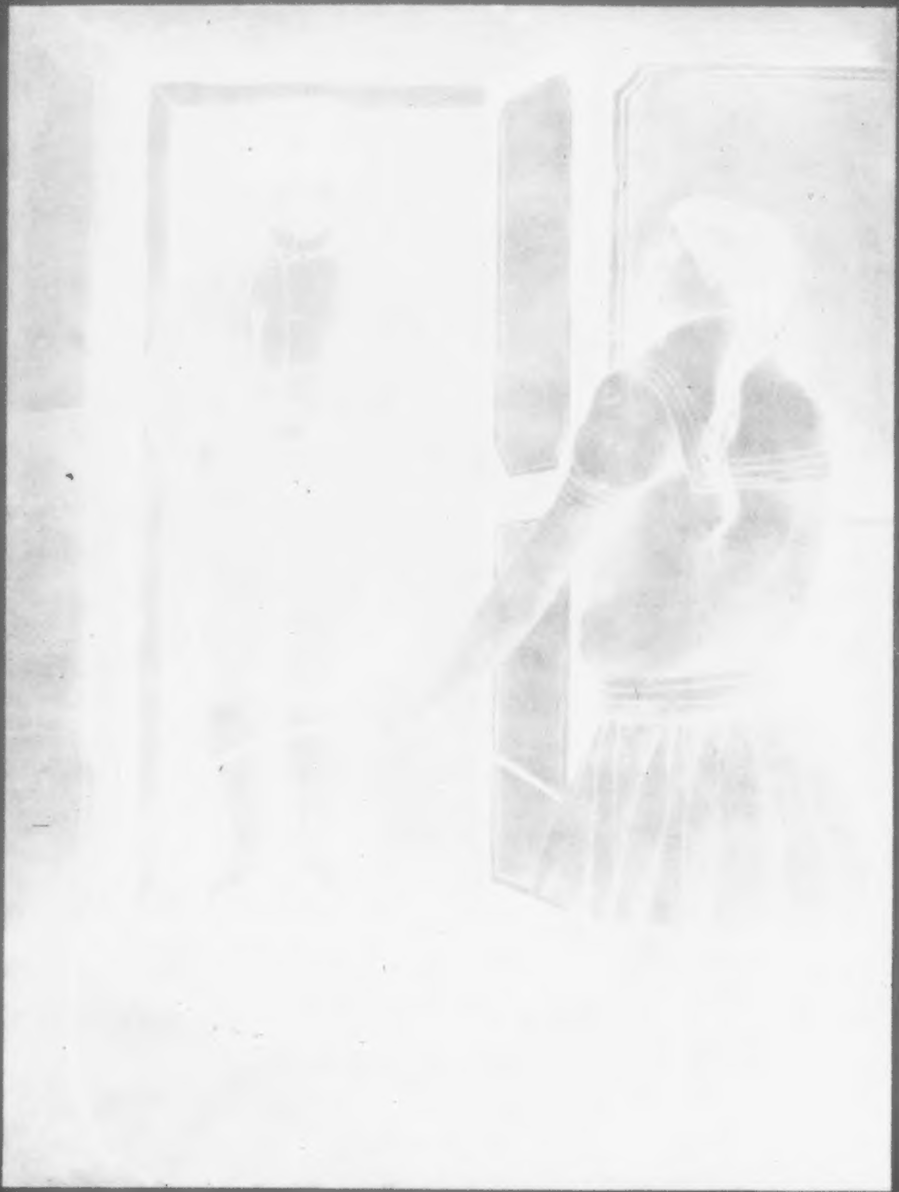


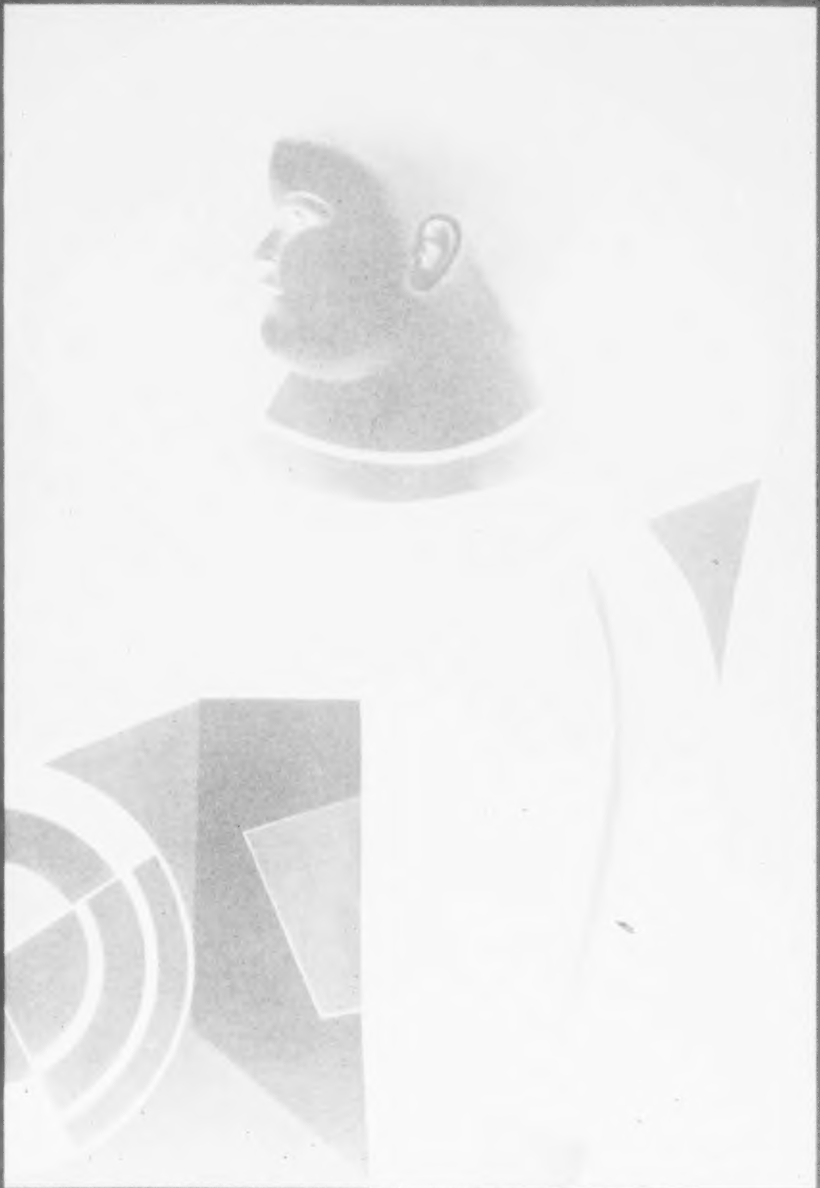
The artist's wife 7

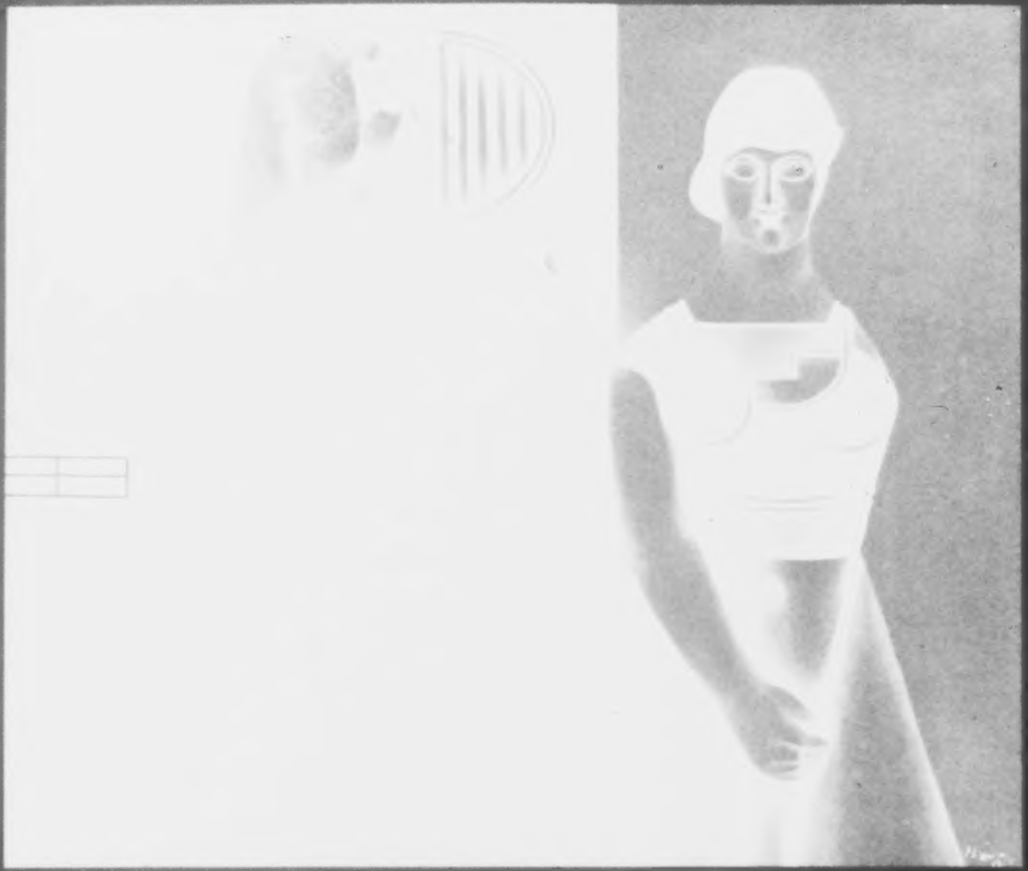


8 Man and Woman

The Juggler



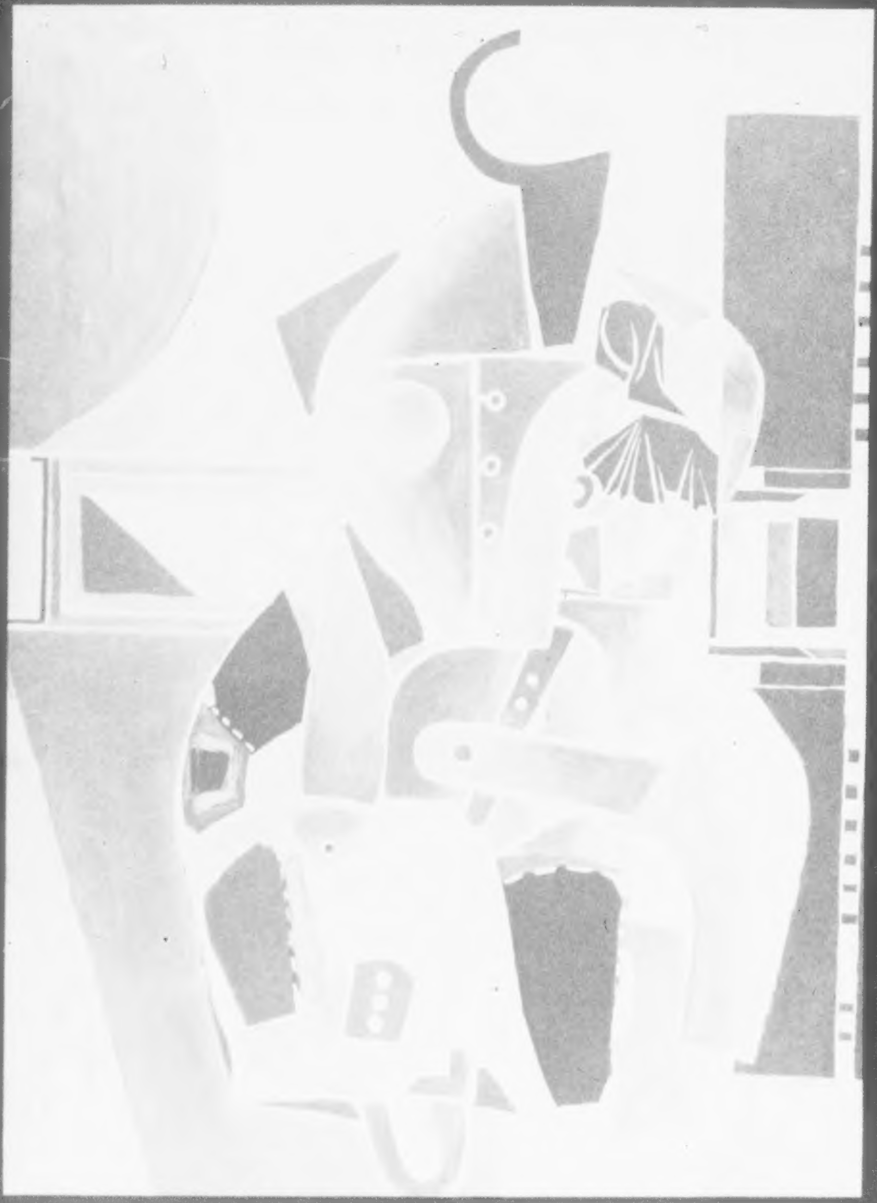


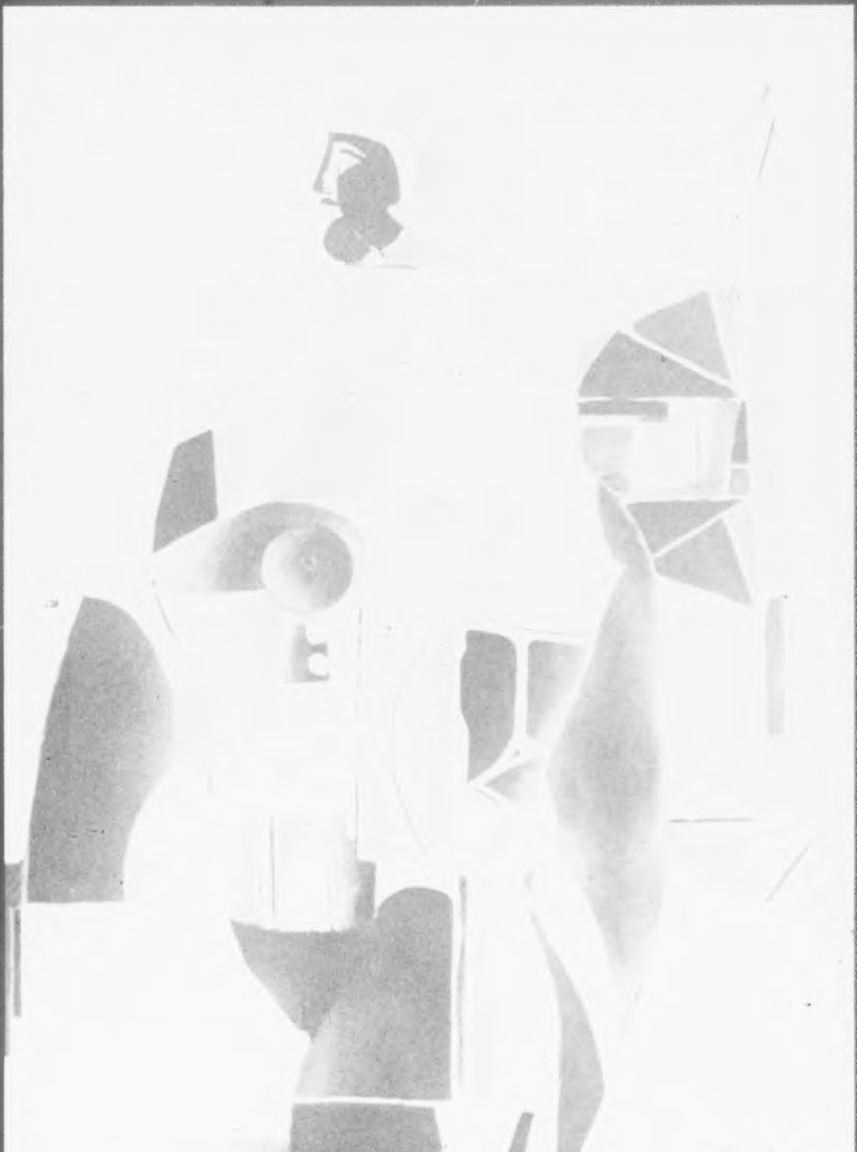


15 Couple

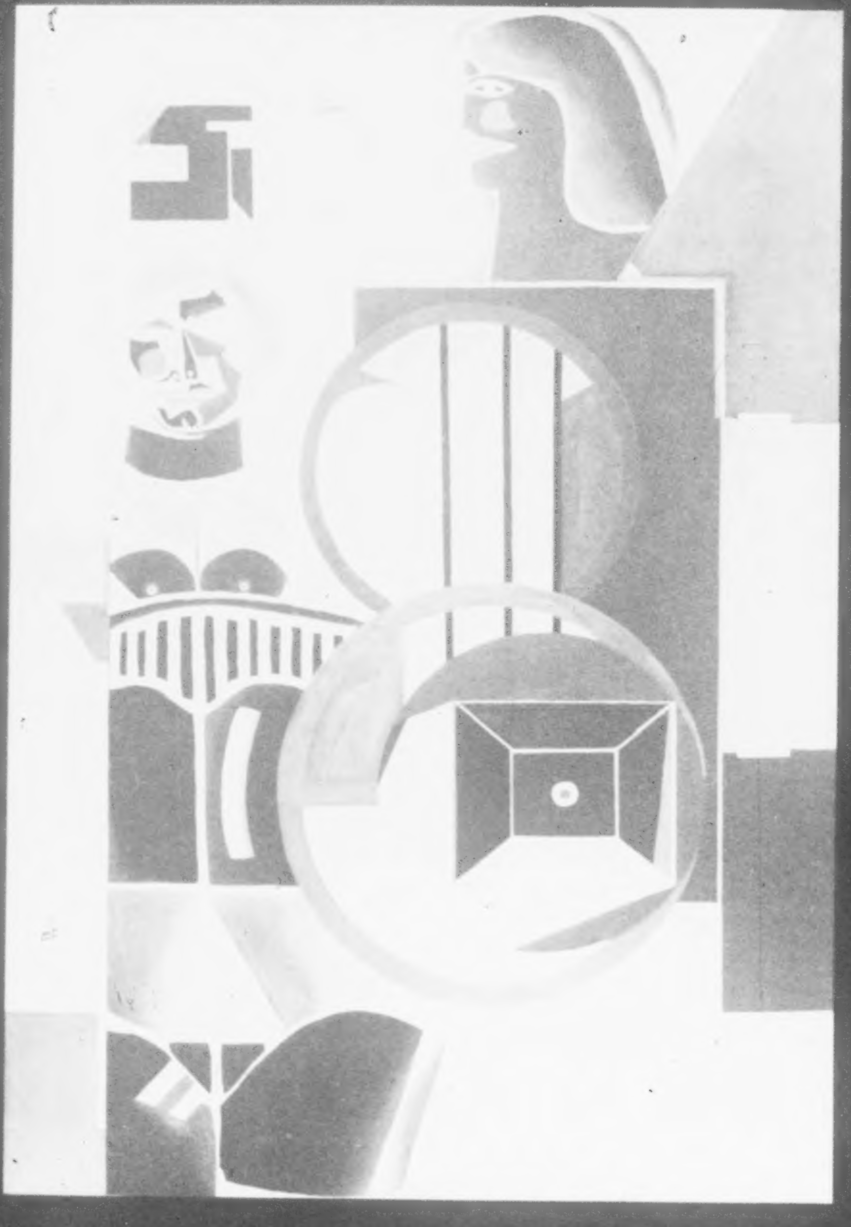
Girl

17 Untitled

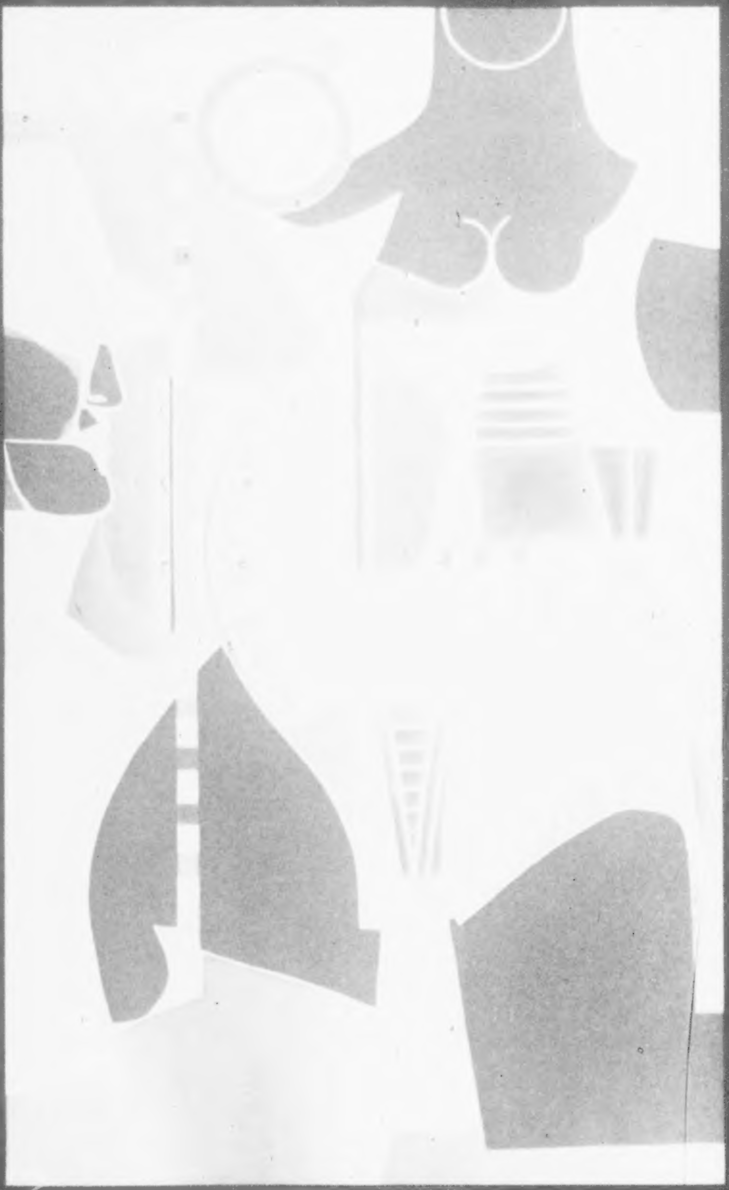




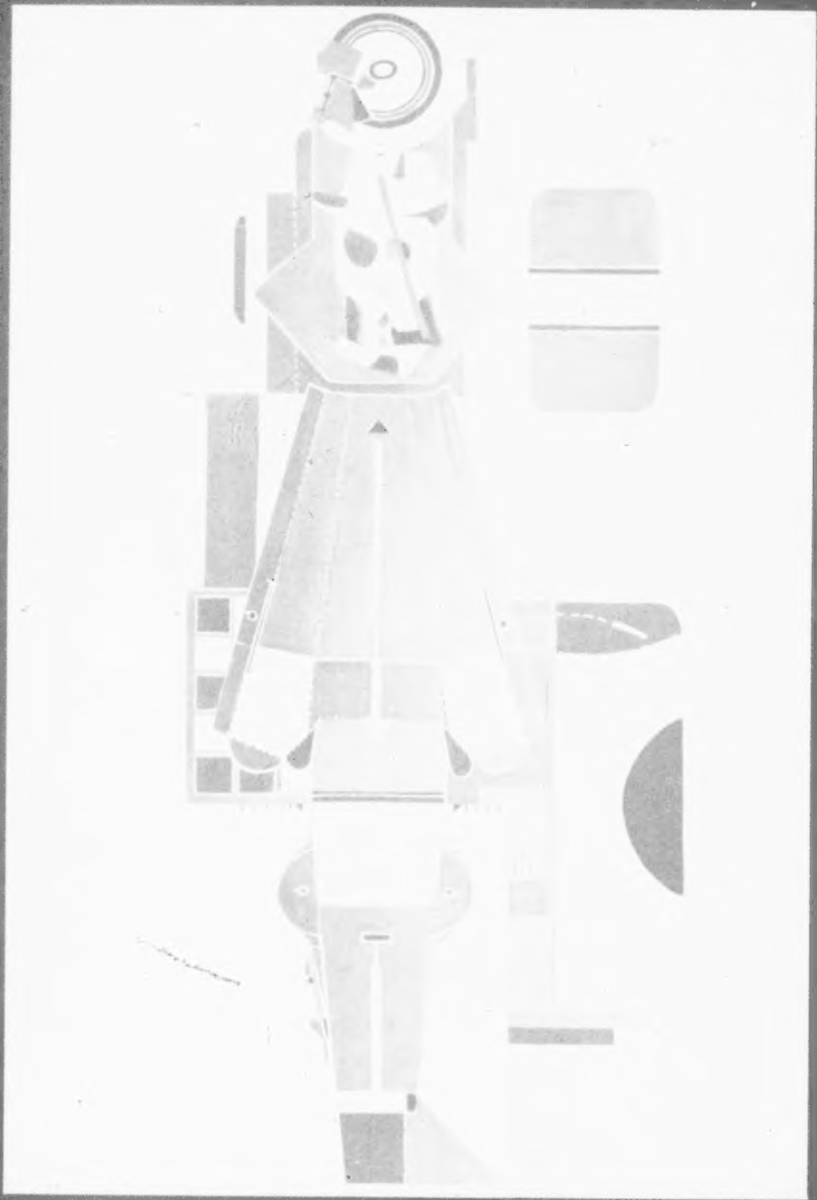
Woman in Corset 18

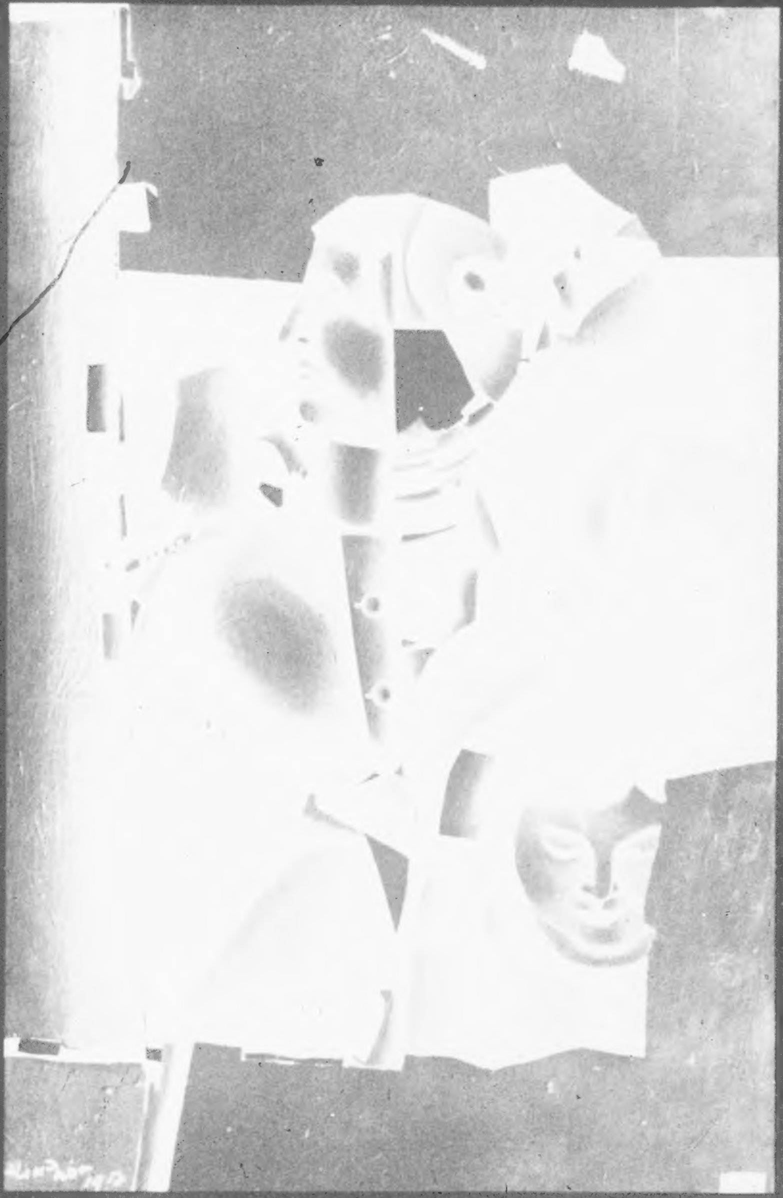


23 Pause

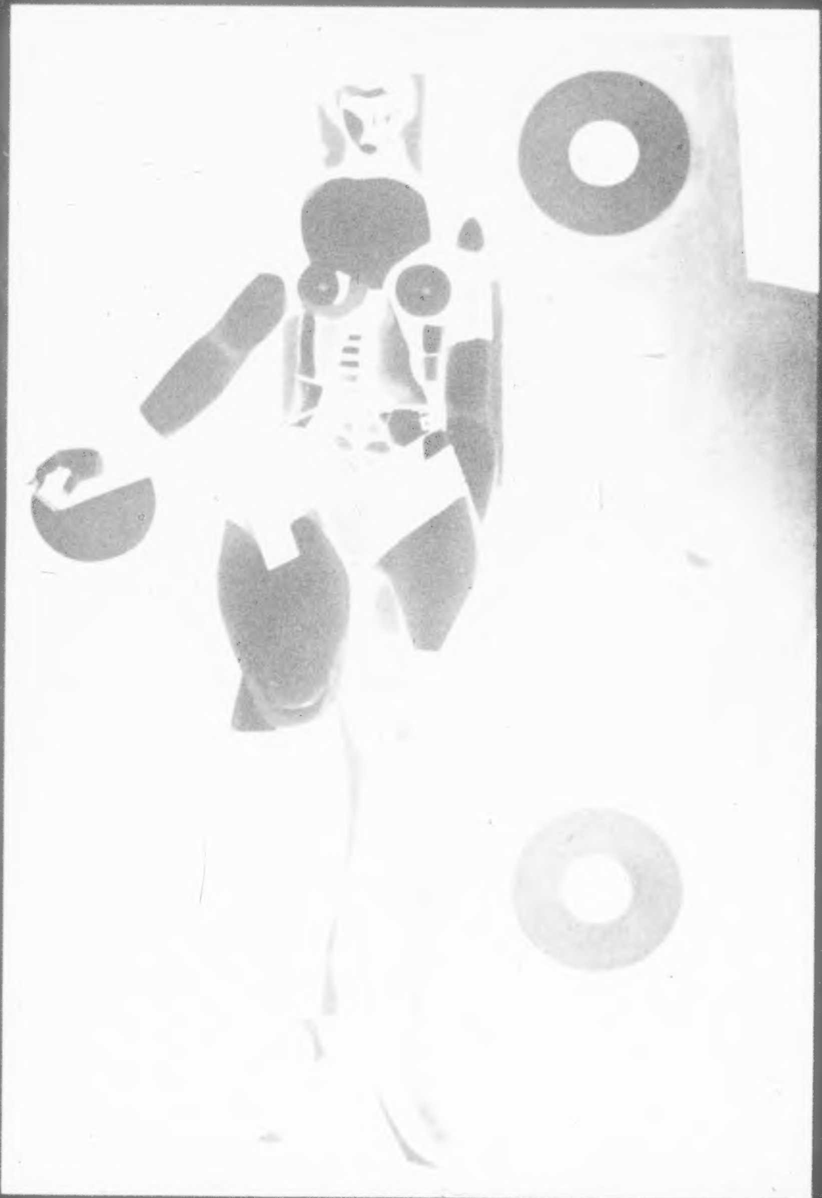


25 Stranger II

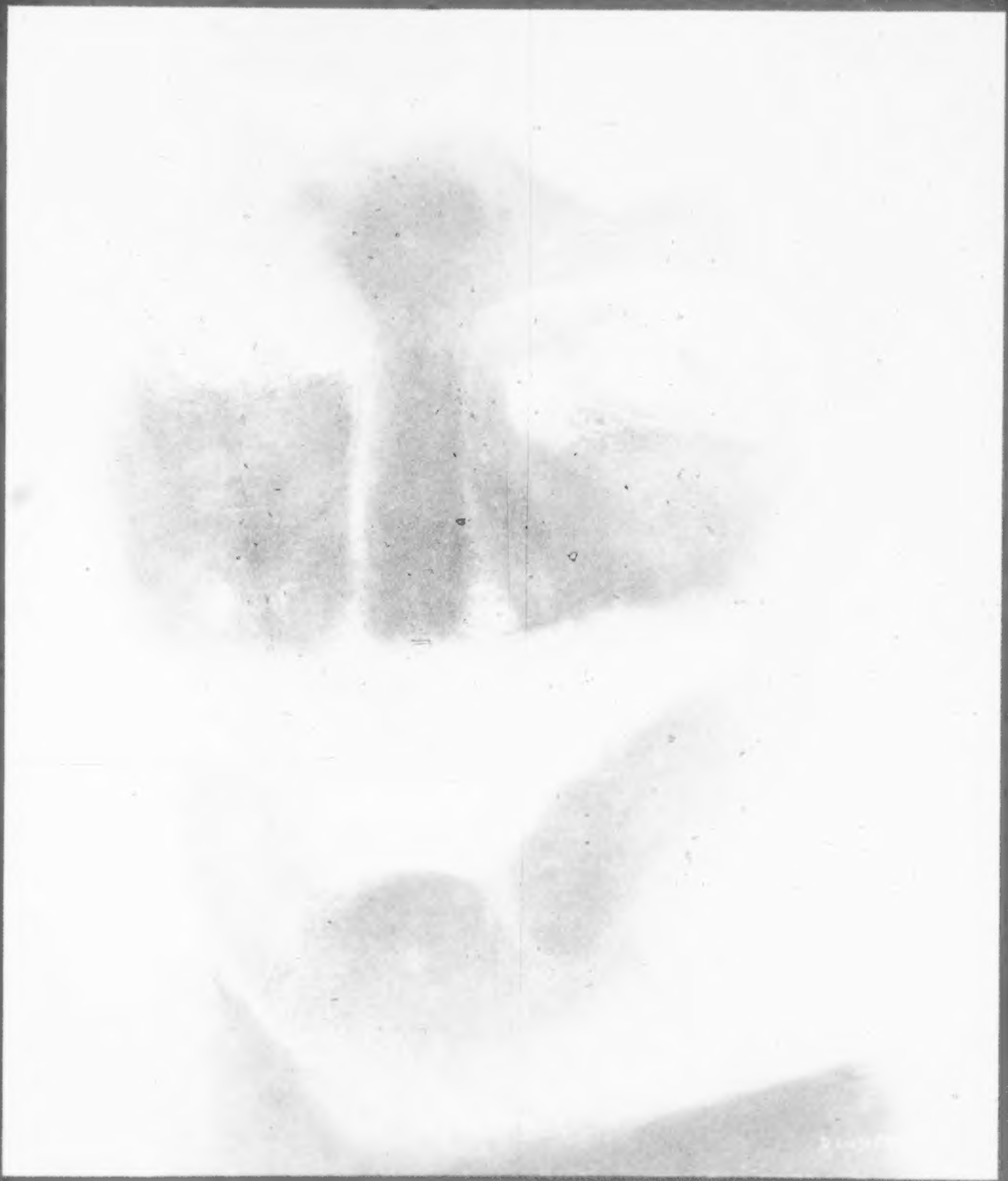




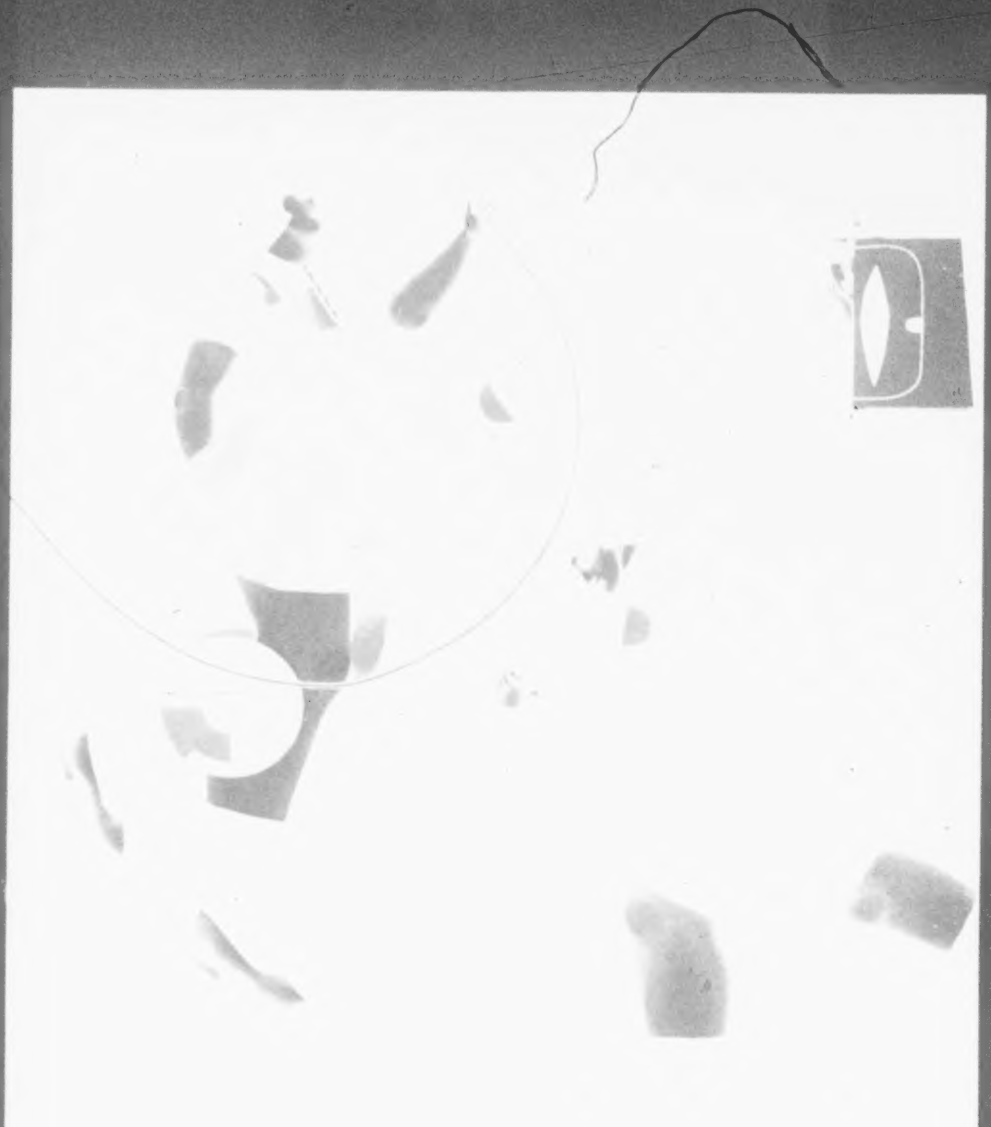
27 The Window

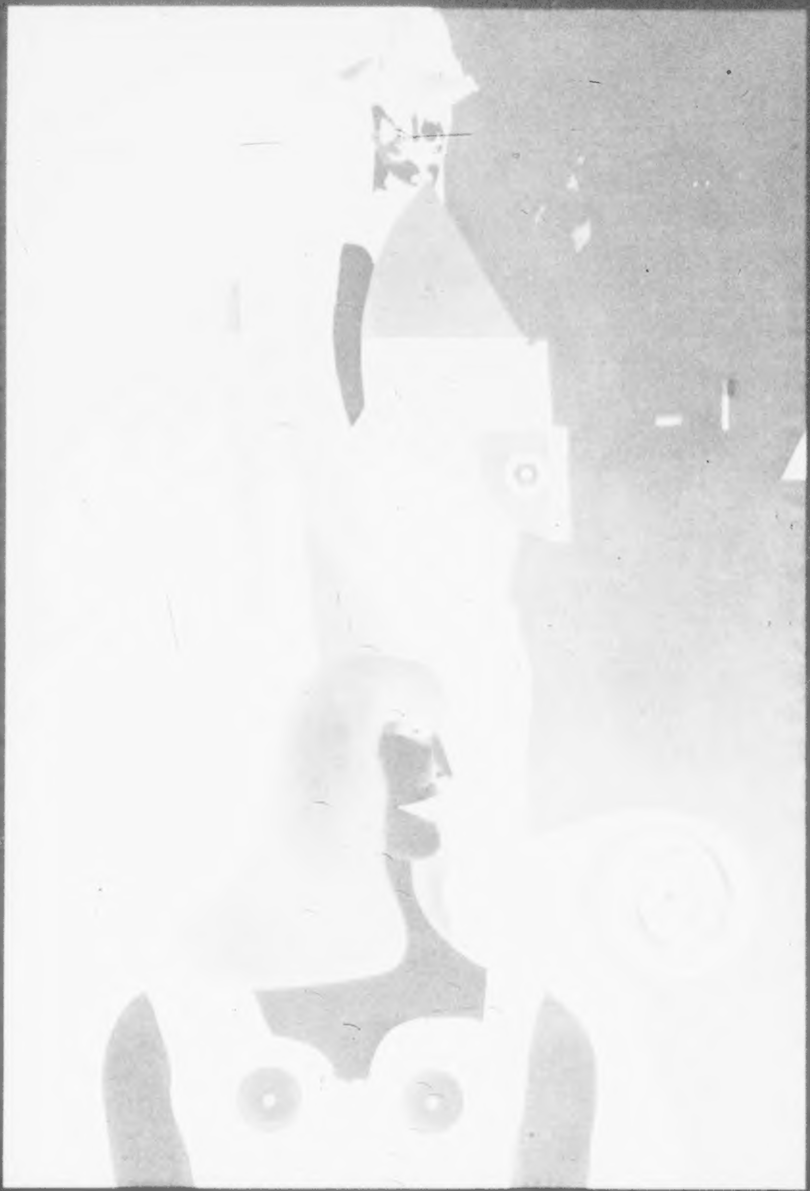


29 The Target

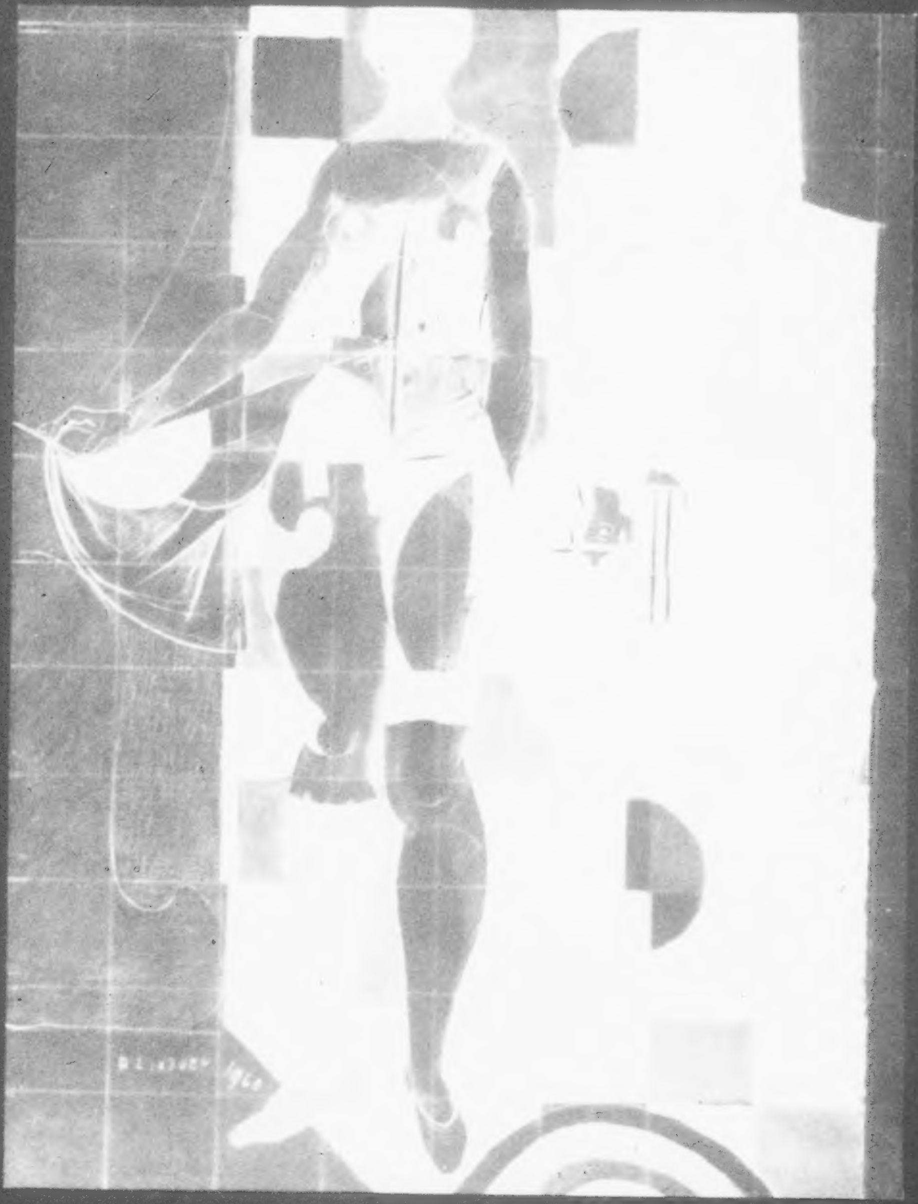


31 The Secret

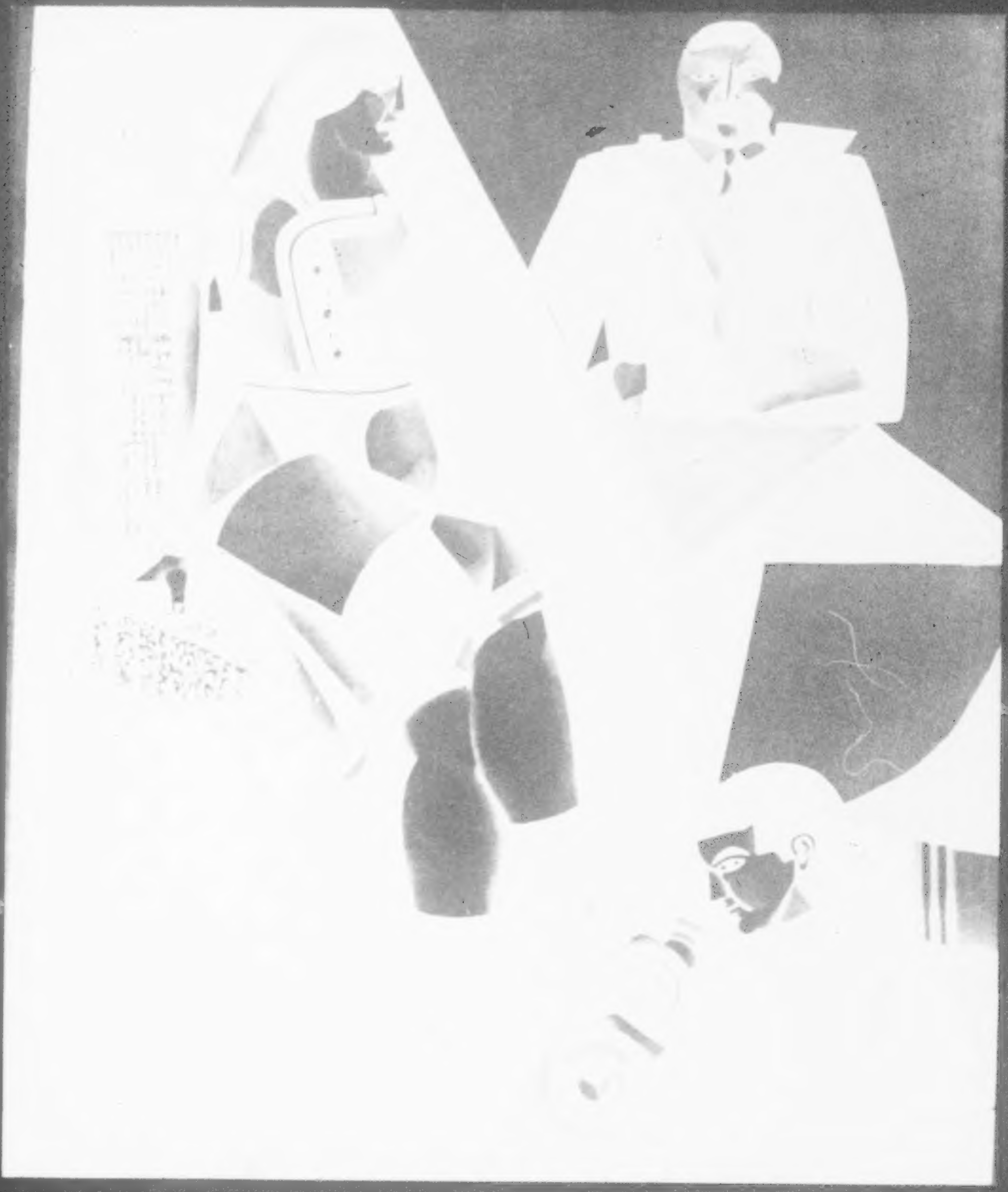




The Target I 32

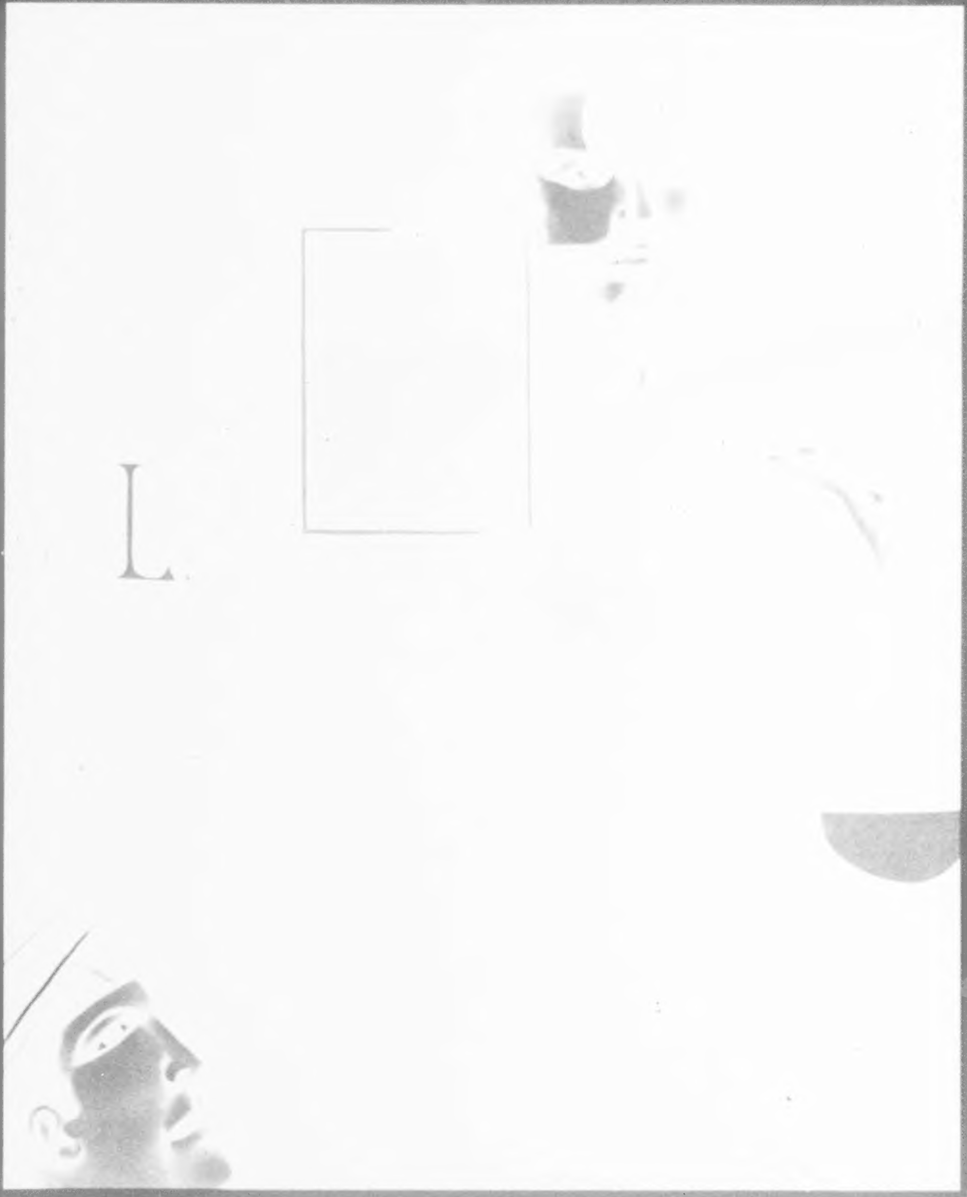


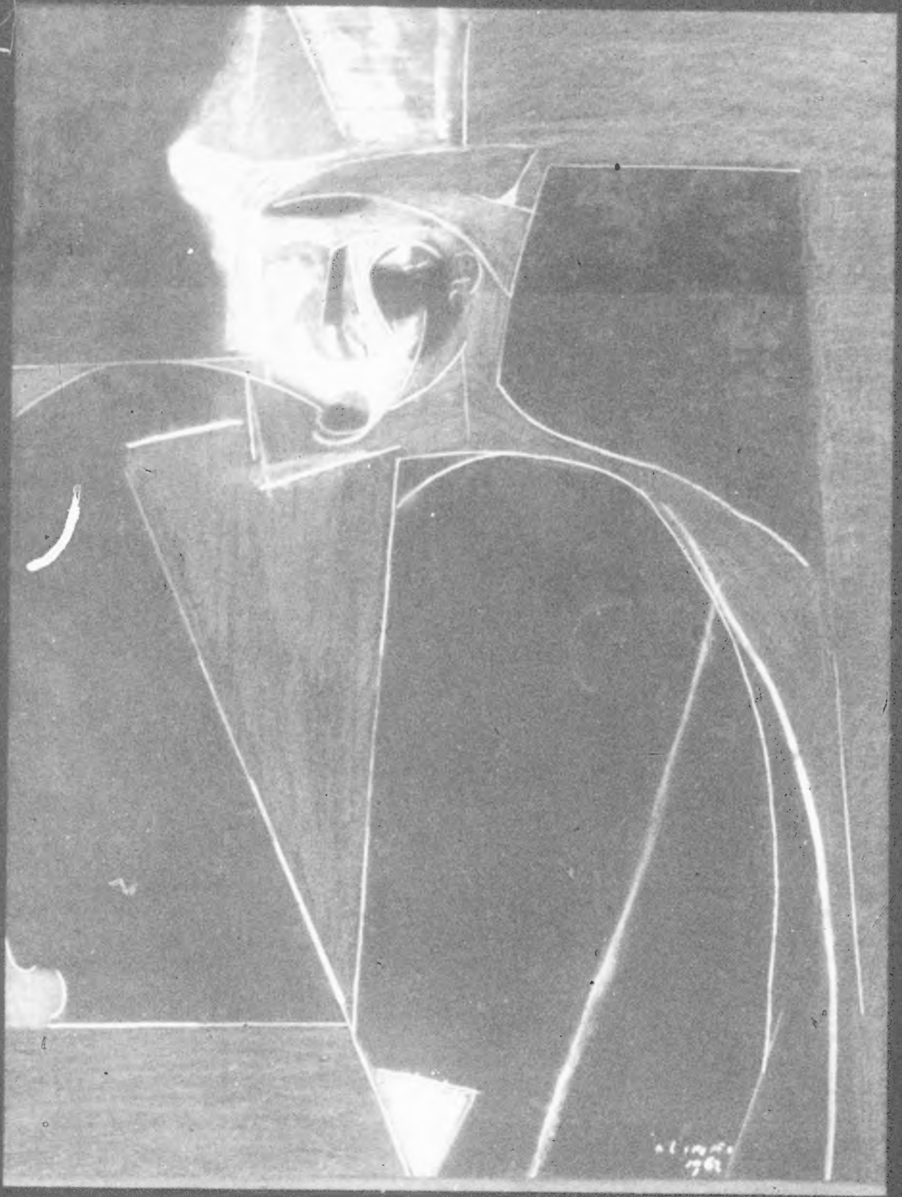
33 **Untitled**



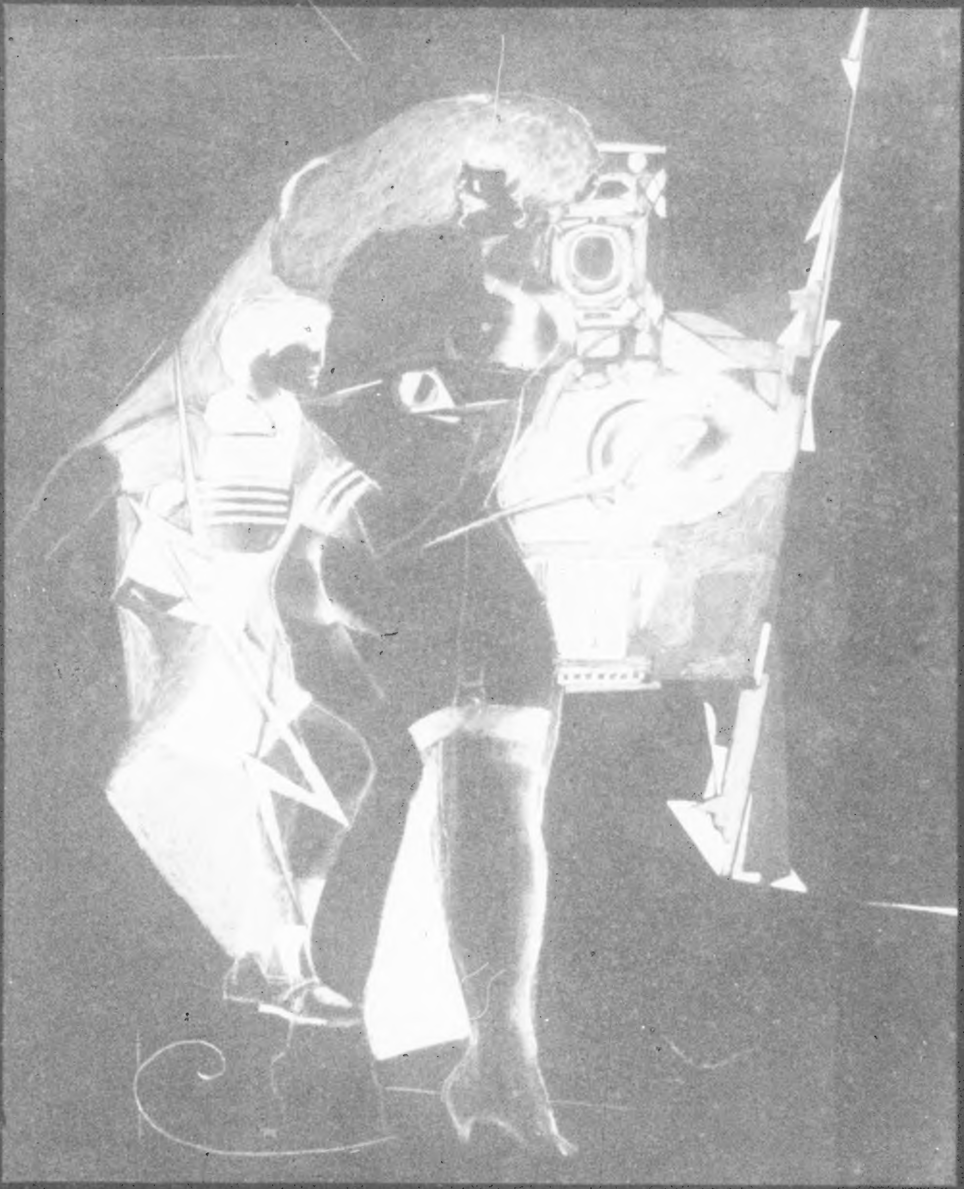
No. 2 mit Perücke
1912

Collage Nr. 2 with Wig

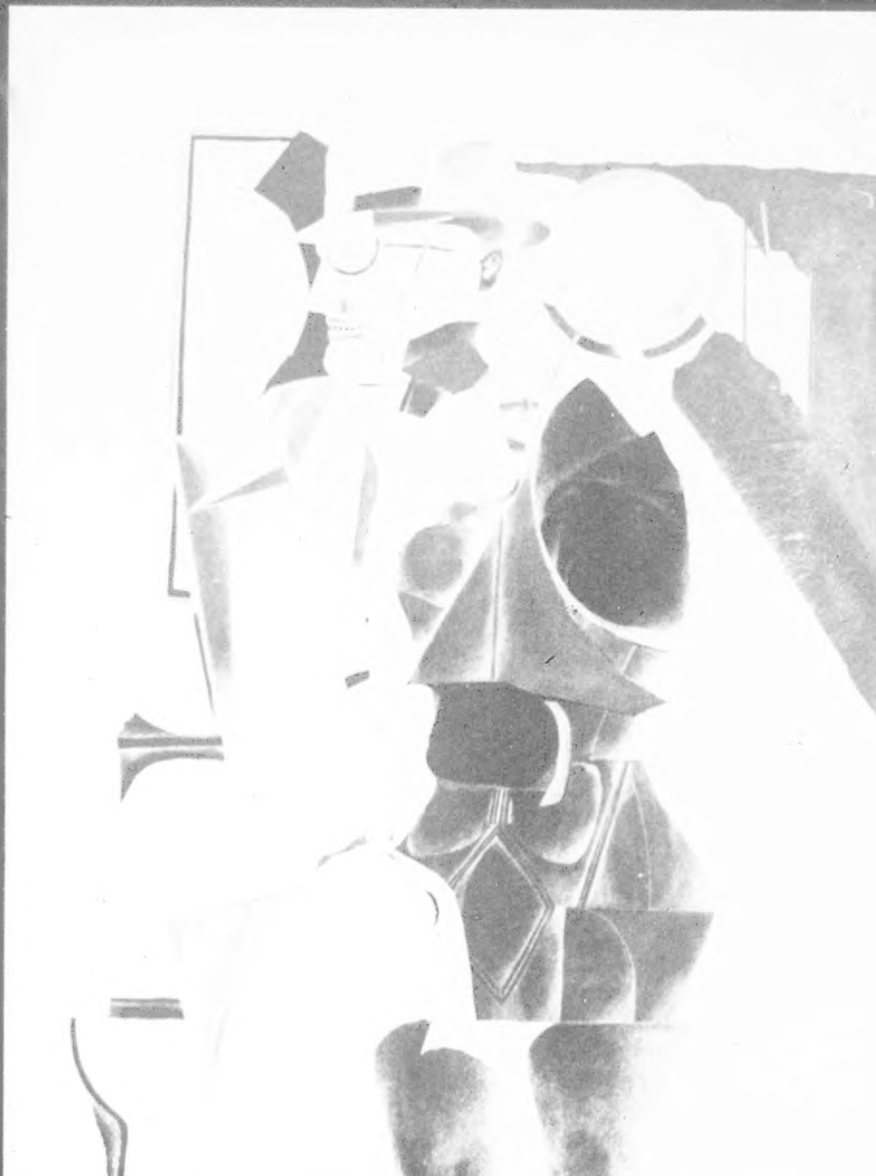

L



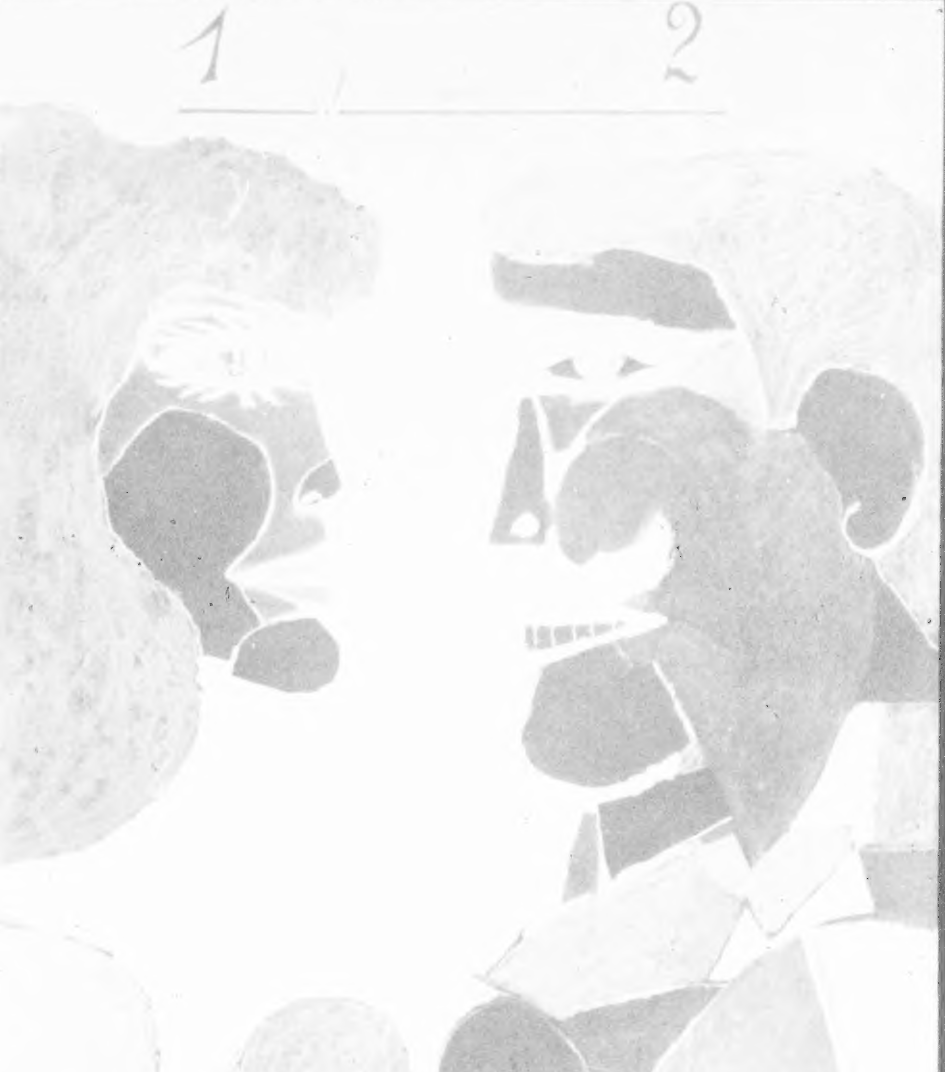
42 Untitled

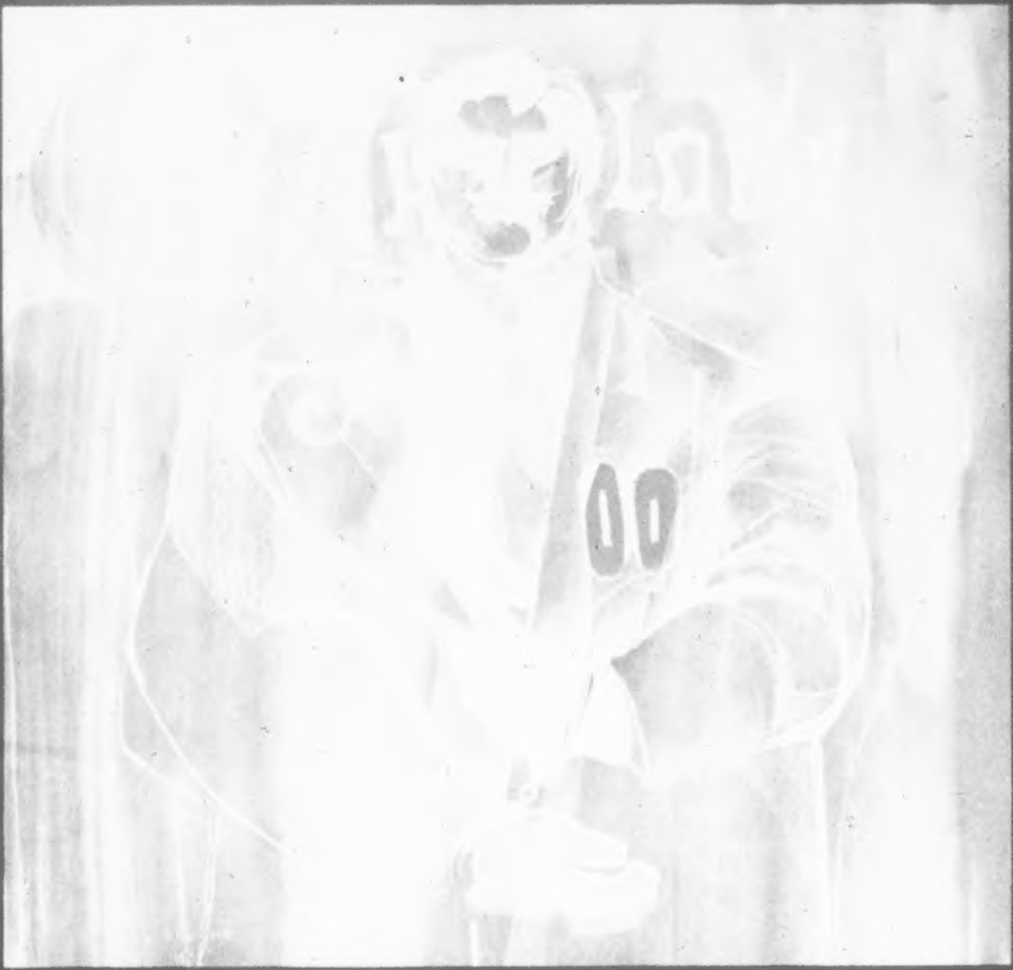


Untitled

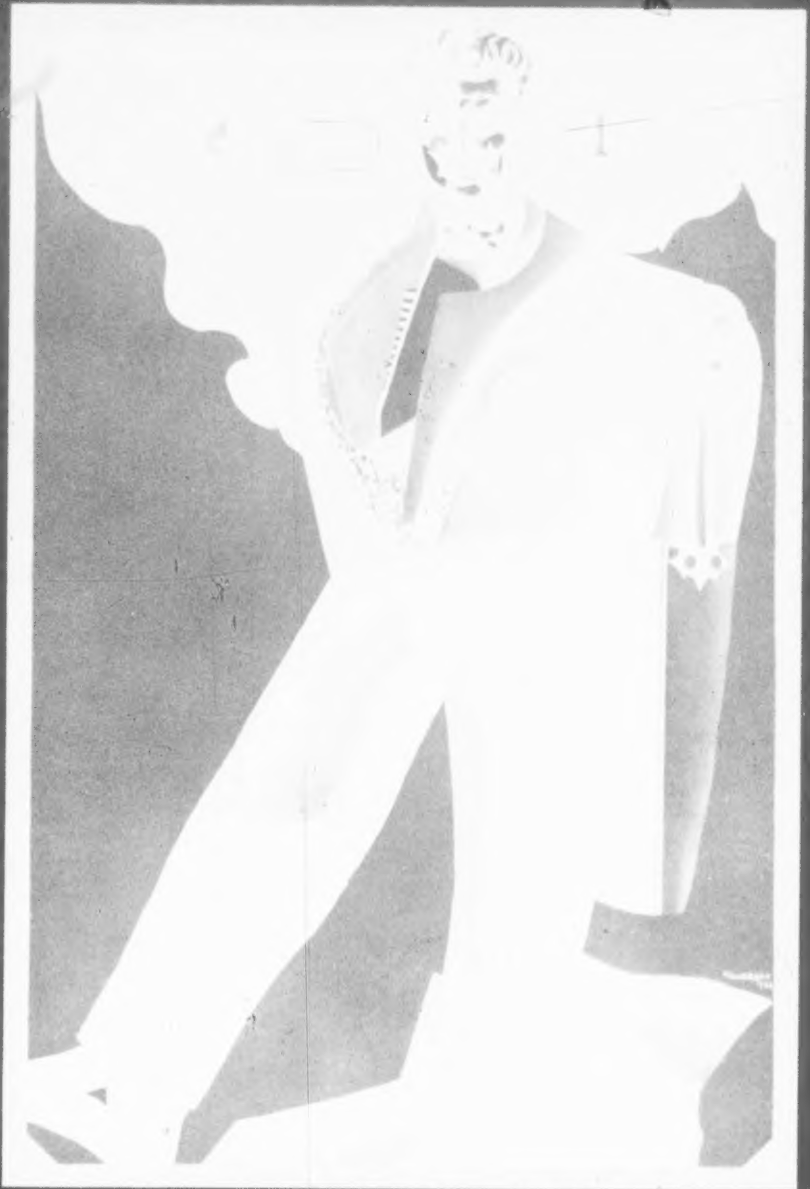


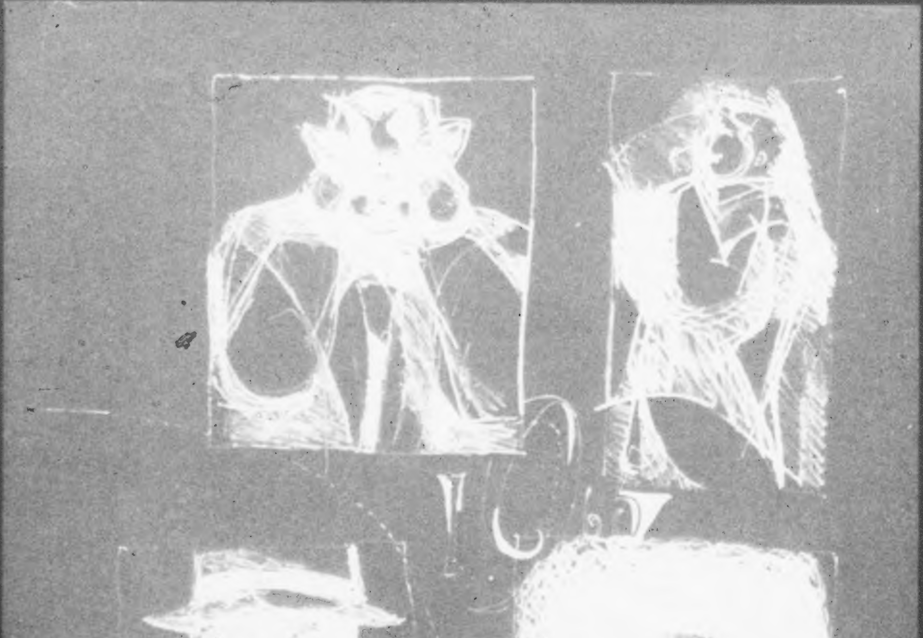
45 Untitled

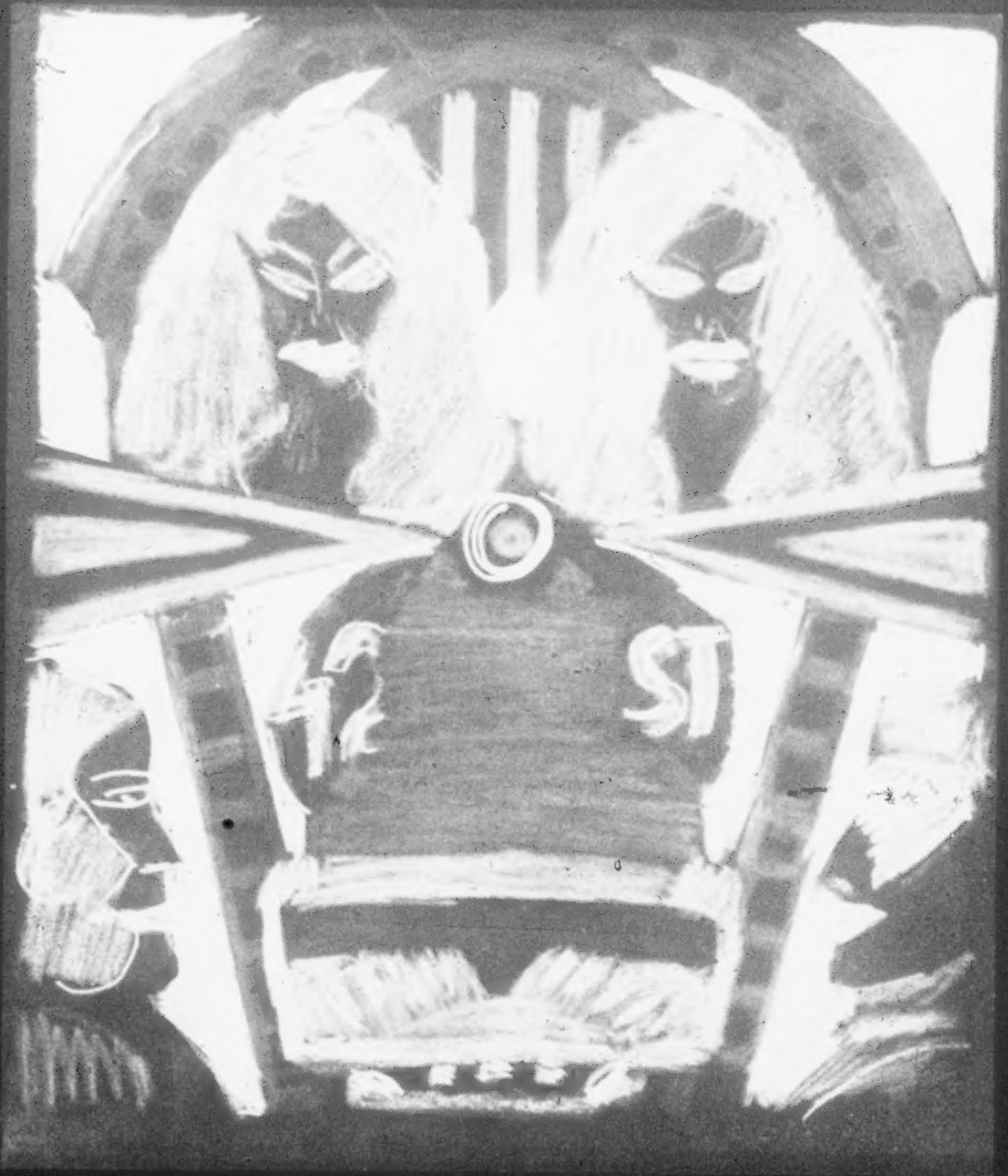

1
2

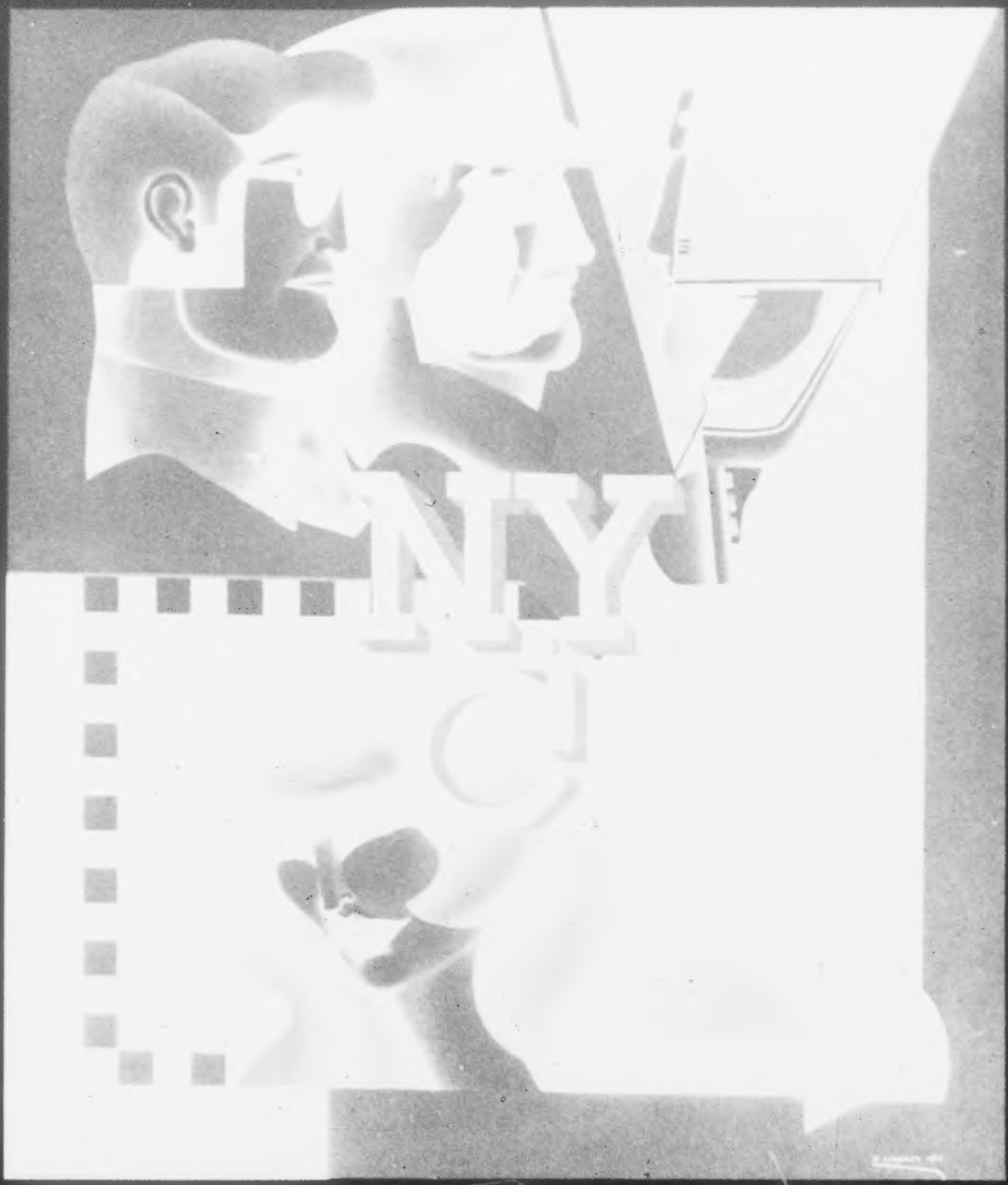


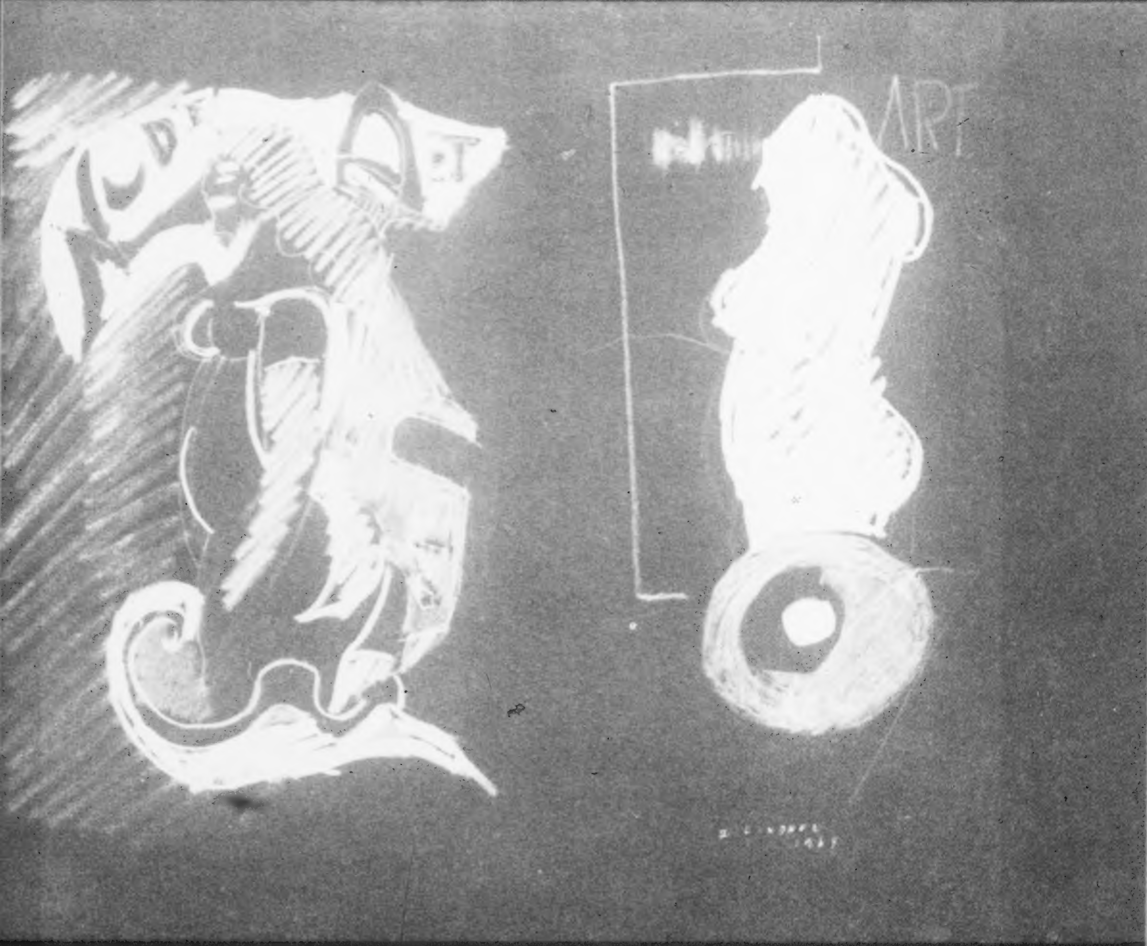
47 **Charlotte**



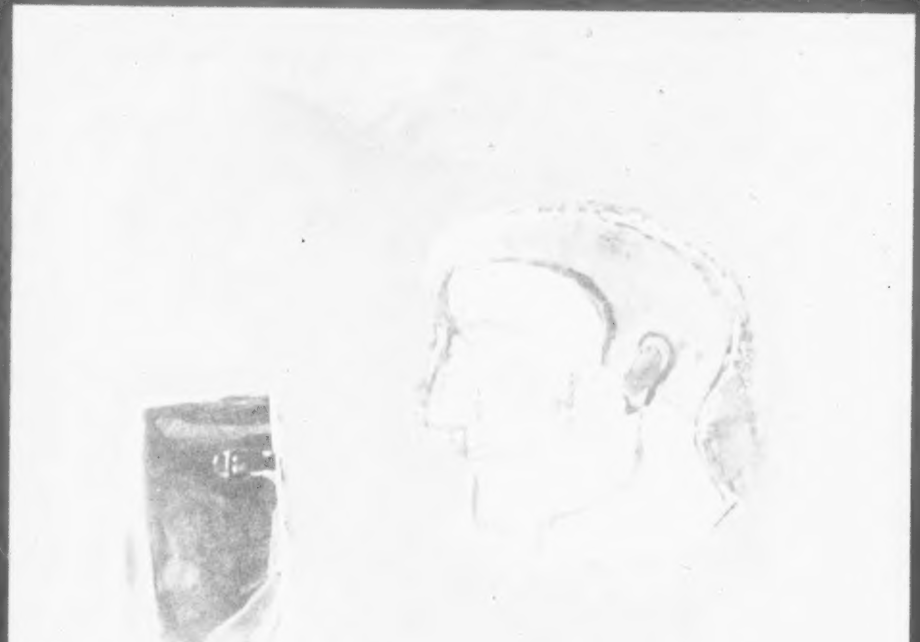

R. LINDNER
1964


42 ST

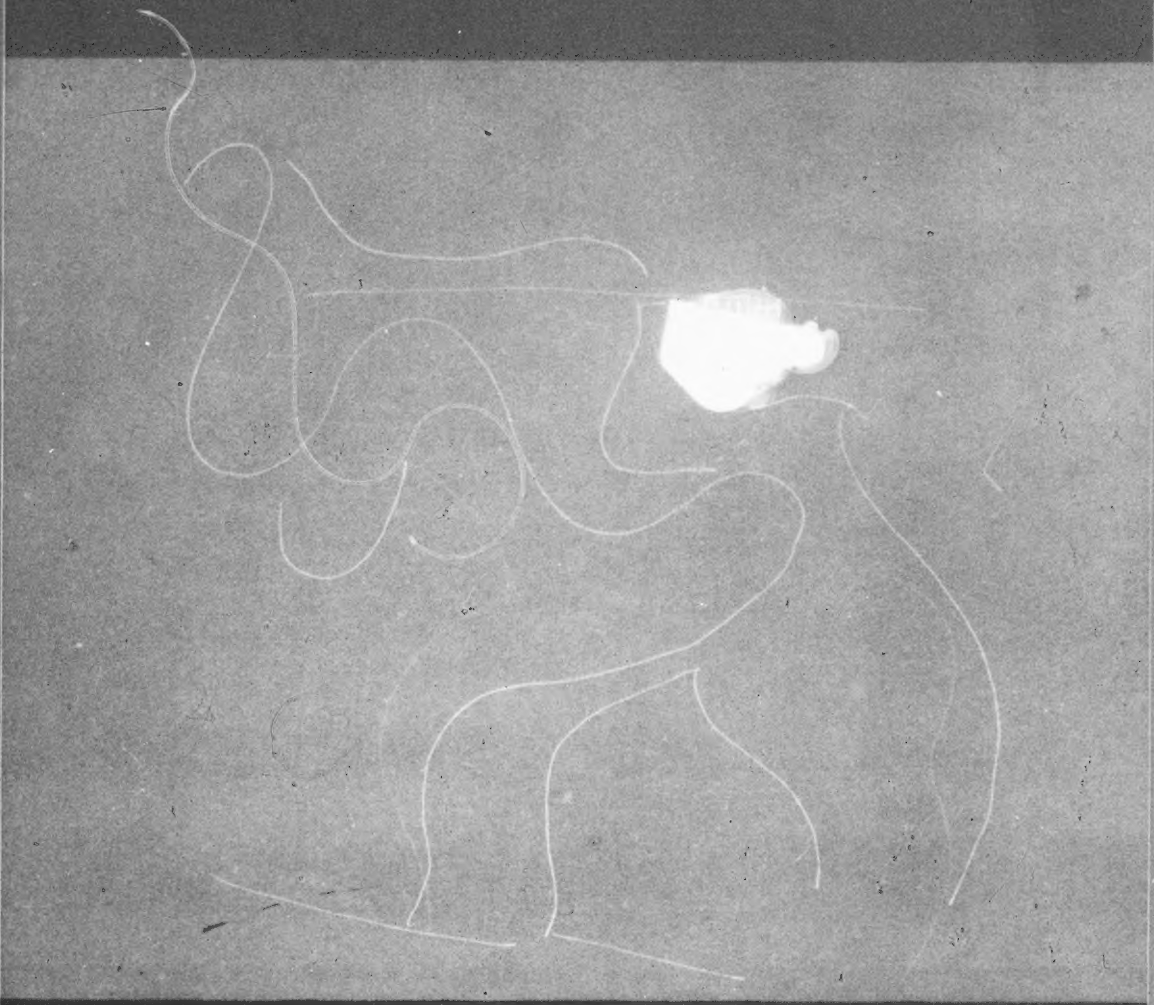

NY
C


NUDE ART
ART

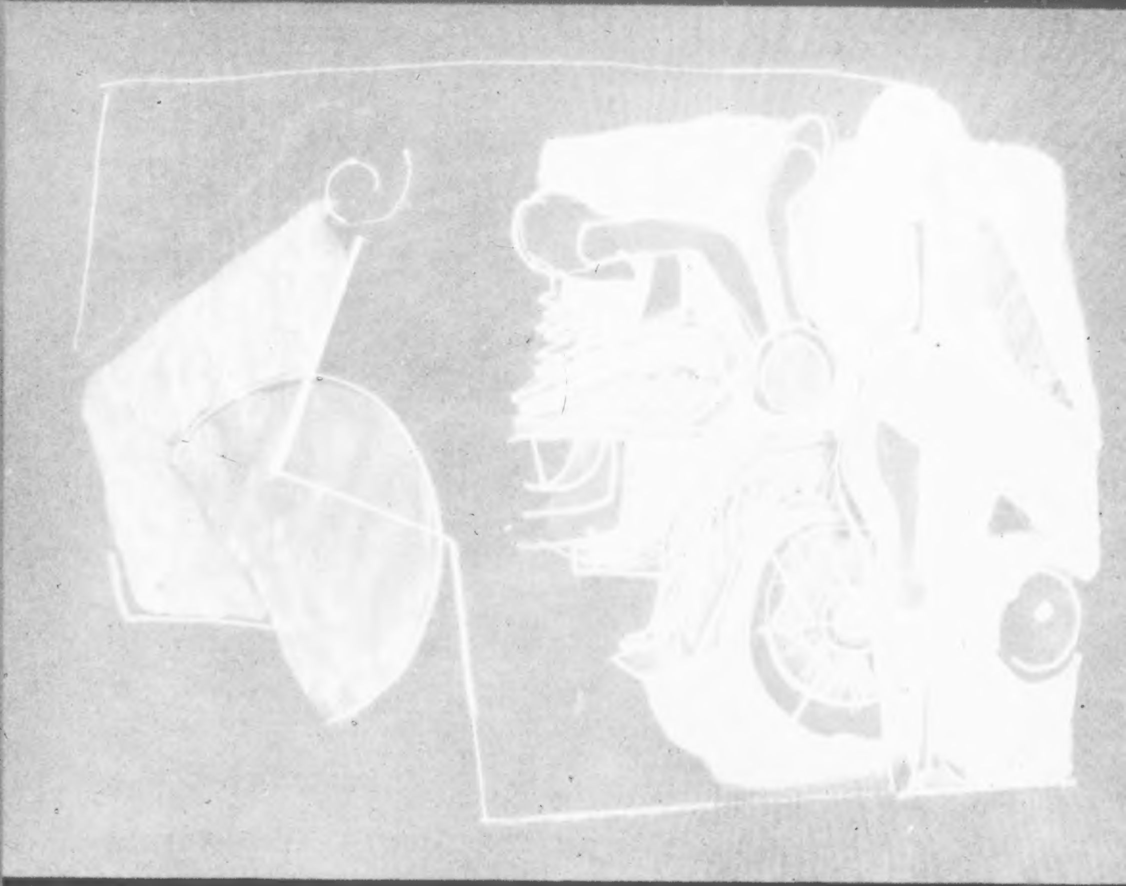
57 Still Life



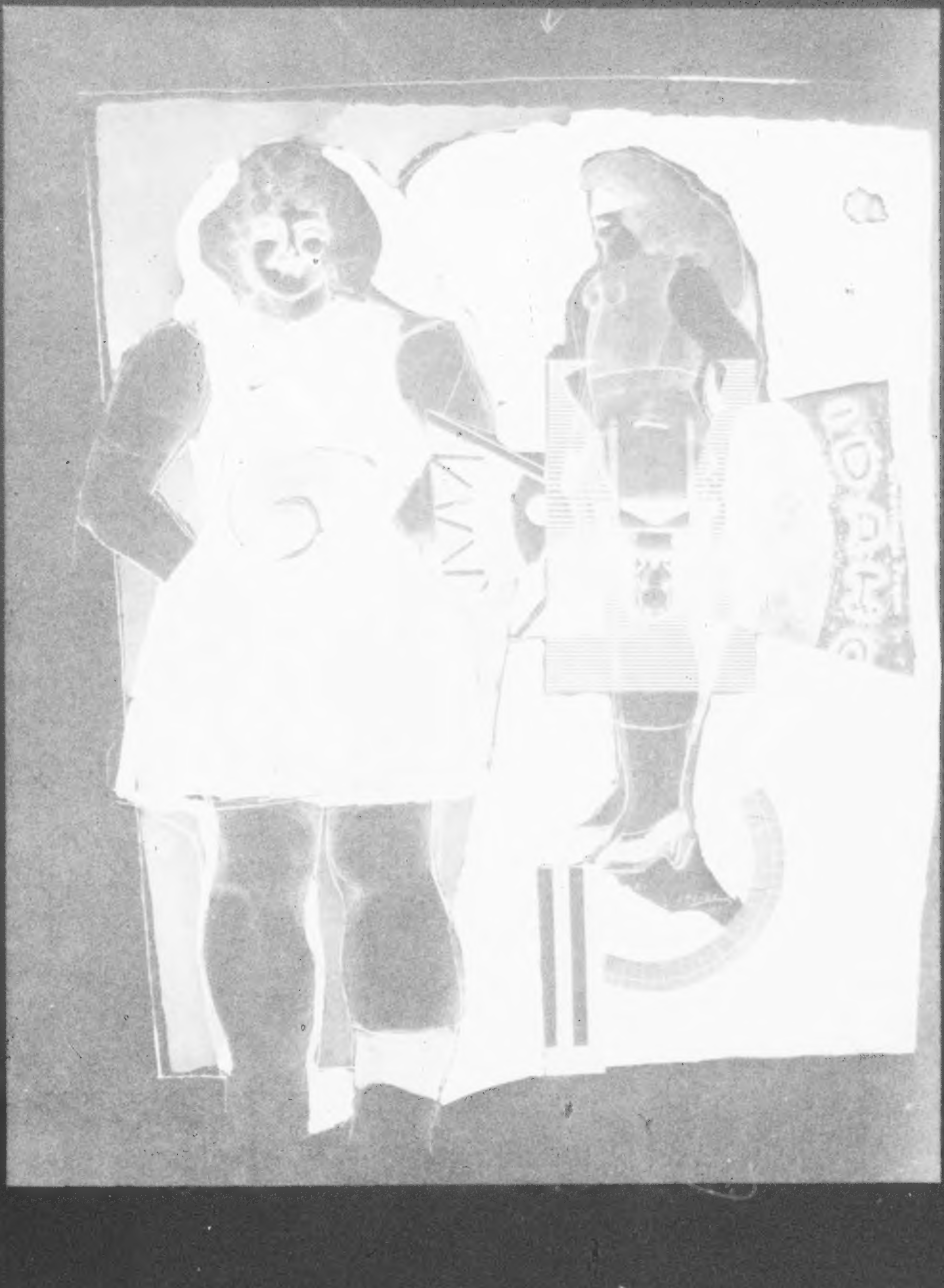
00



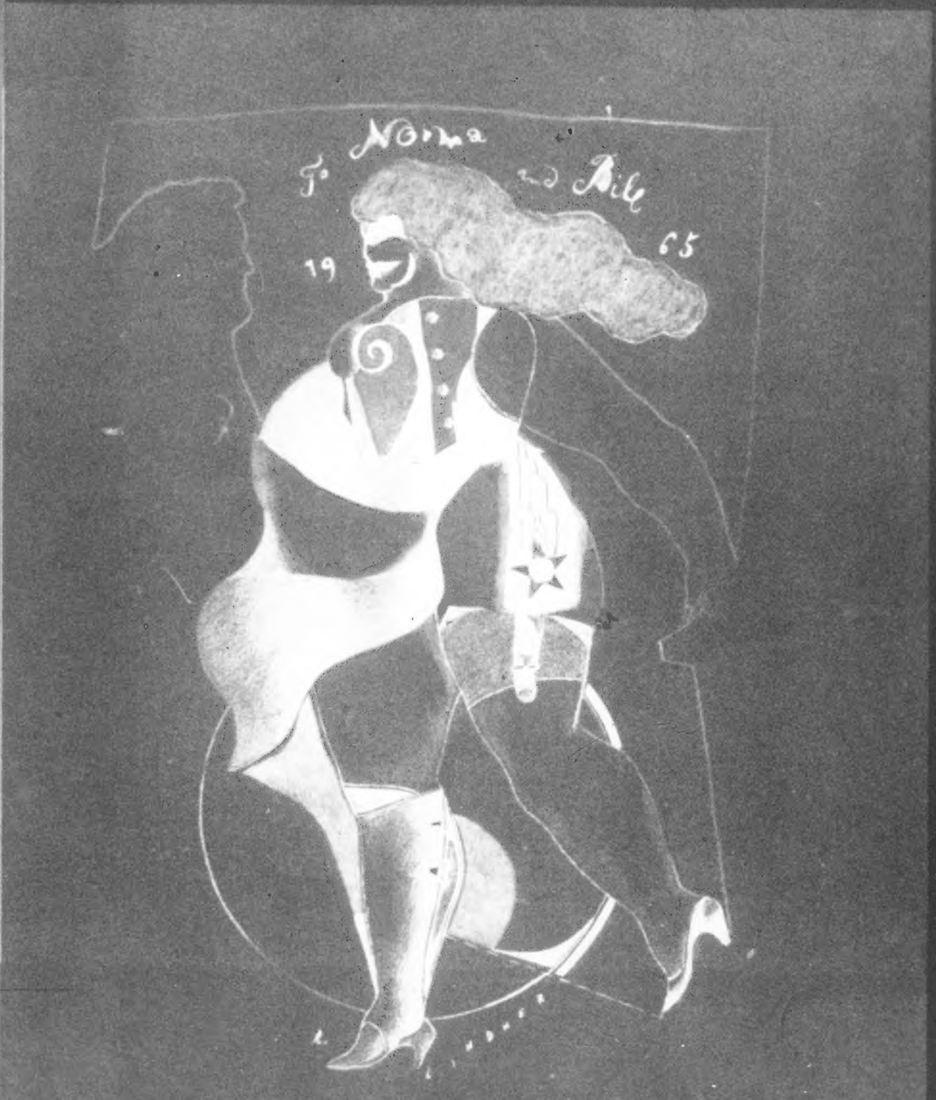
Untitled

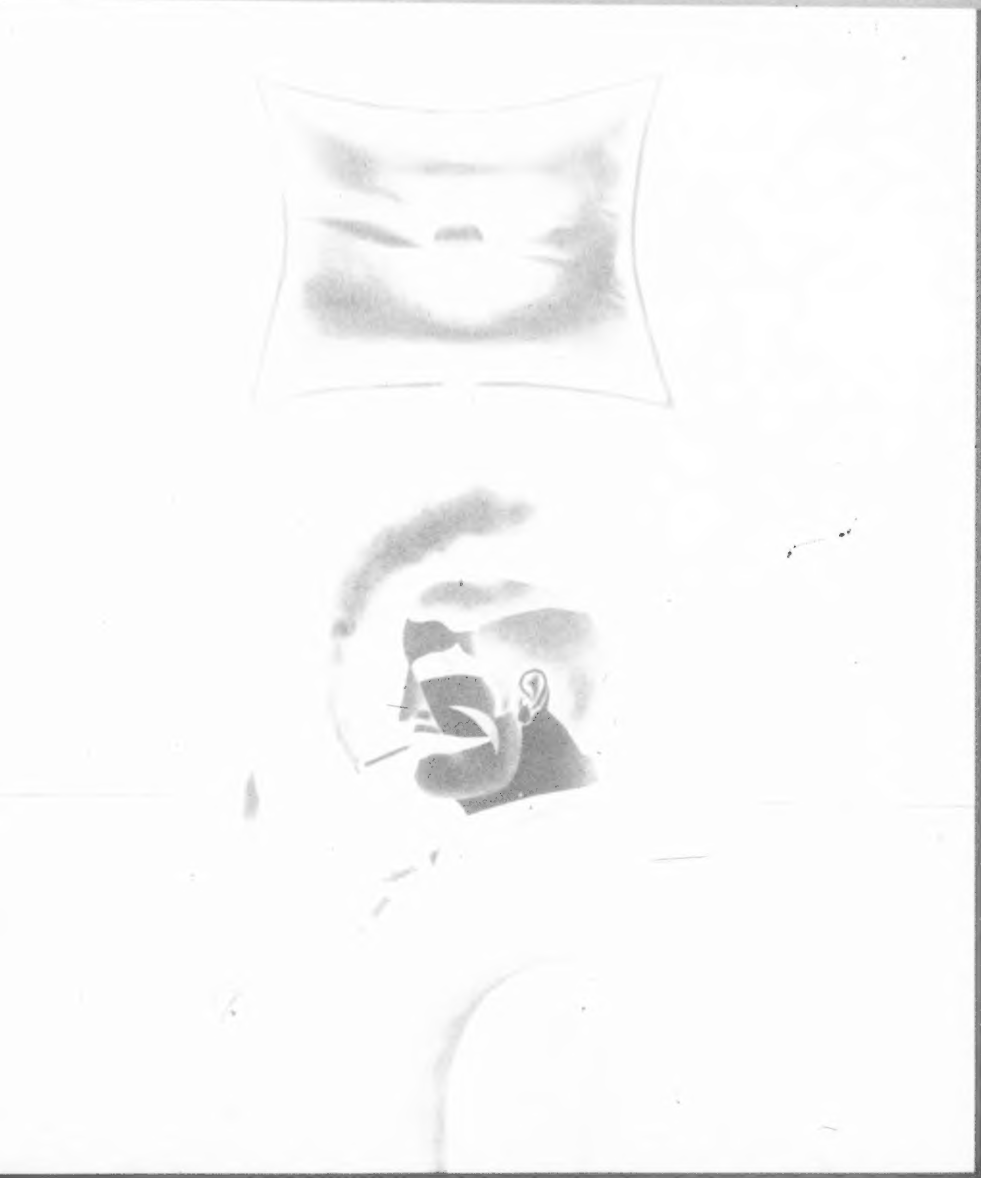


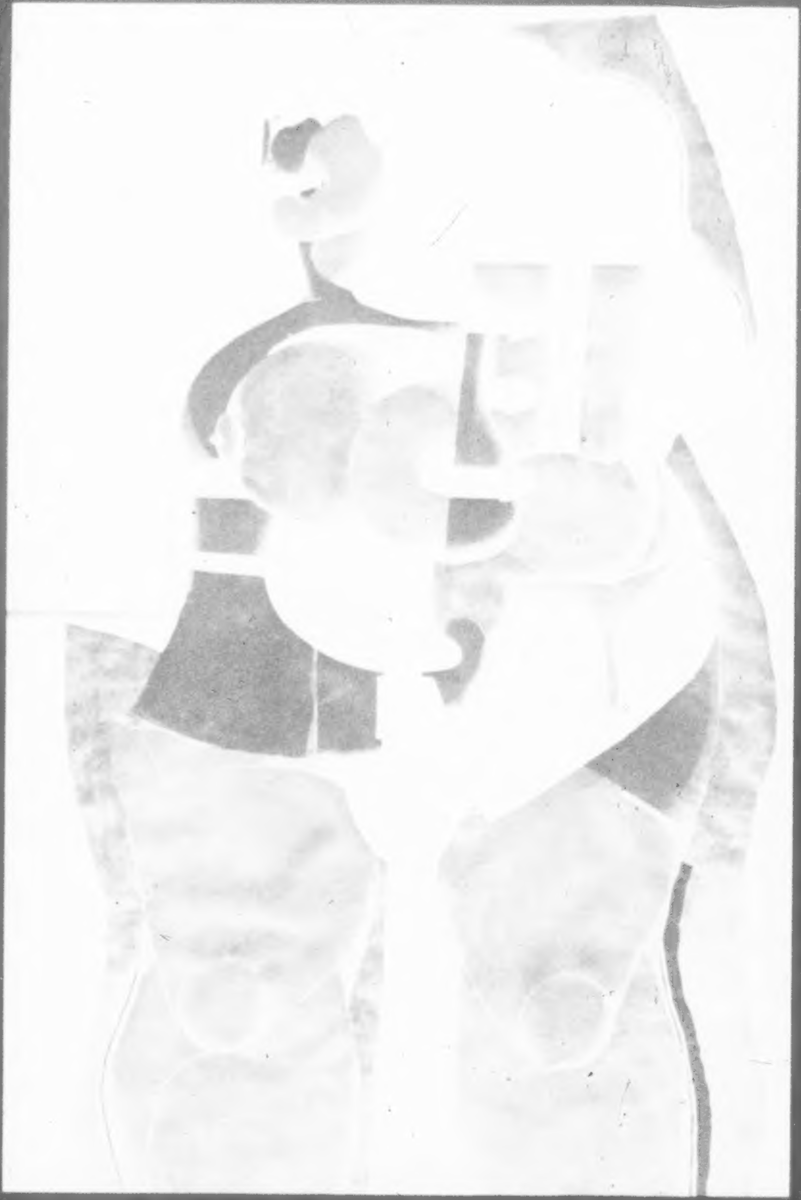
61 **Untitled**



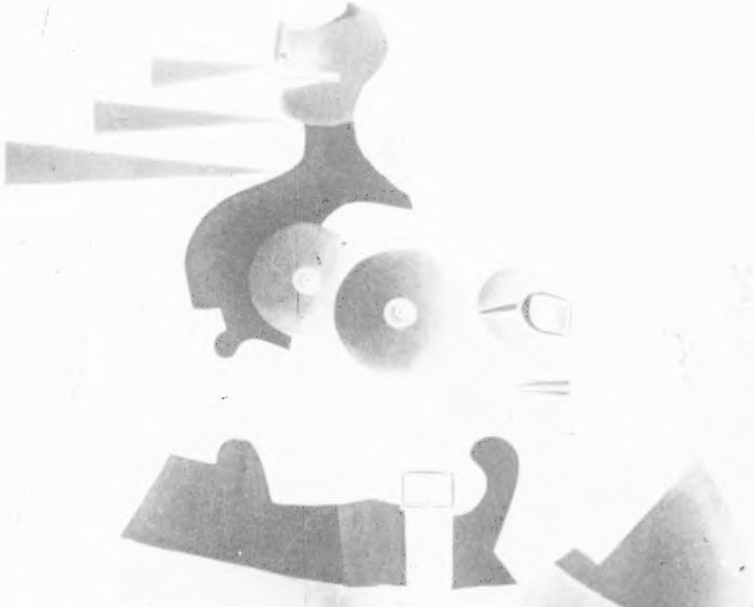
66 To Norma and Bill


To Norma and Bill
19 65
R. Lindner





70 Study for Leopard Lily



ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd	Somerset House
45 South Street	417 Maitland Avenue
Bishops Stortford	Teaneck
Herts CM23 3AG	New Jersey 07666
England	USA

Date of publication and production of master: 1975

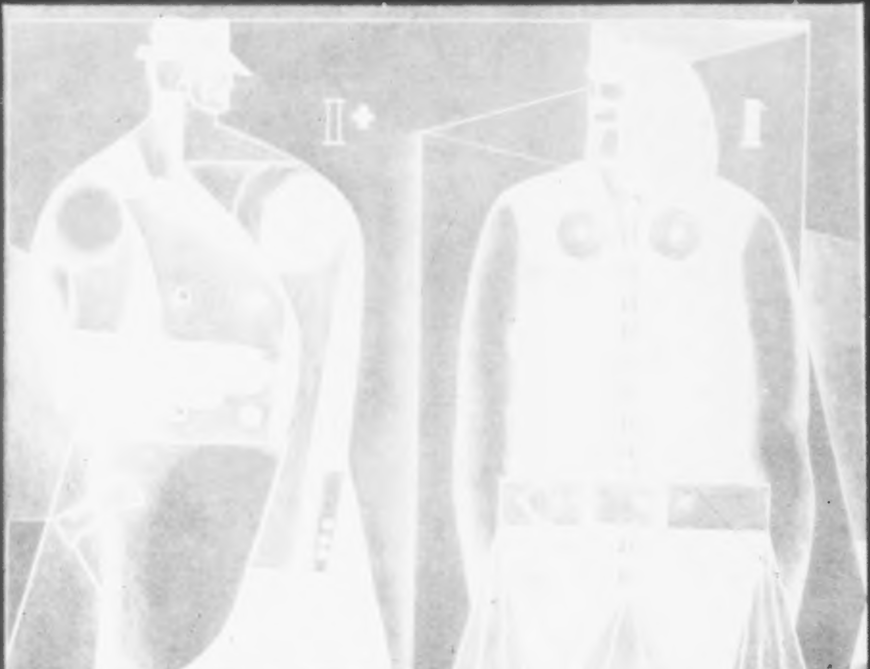
Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

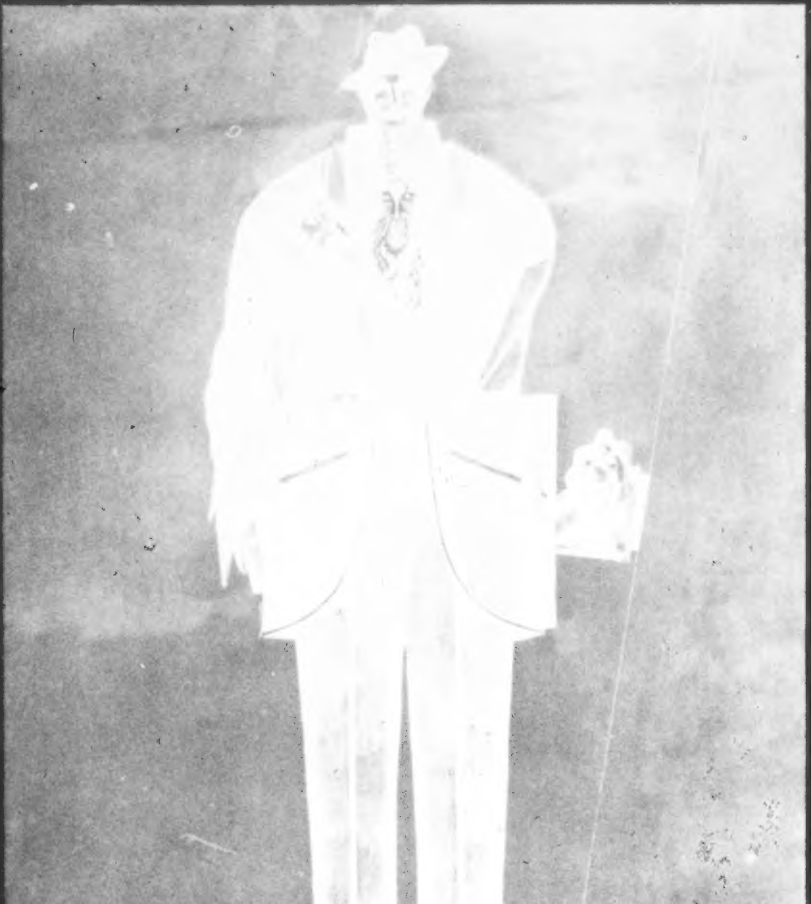
Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

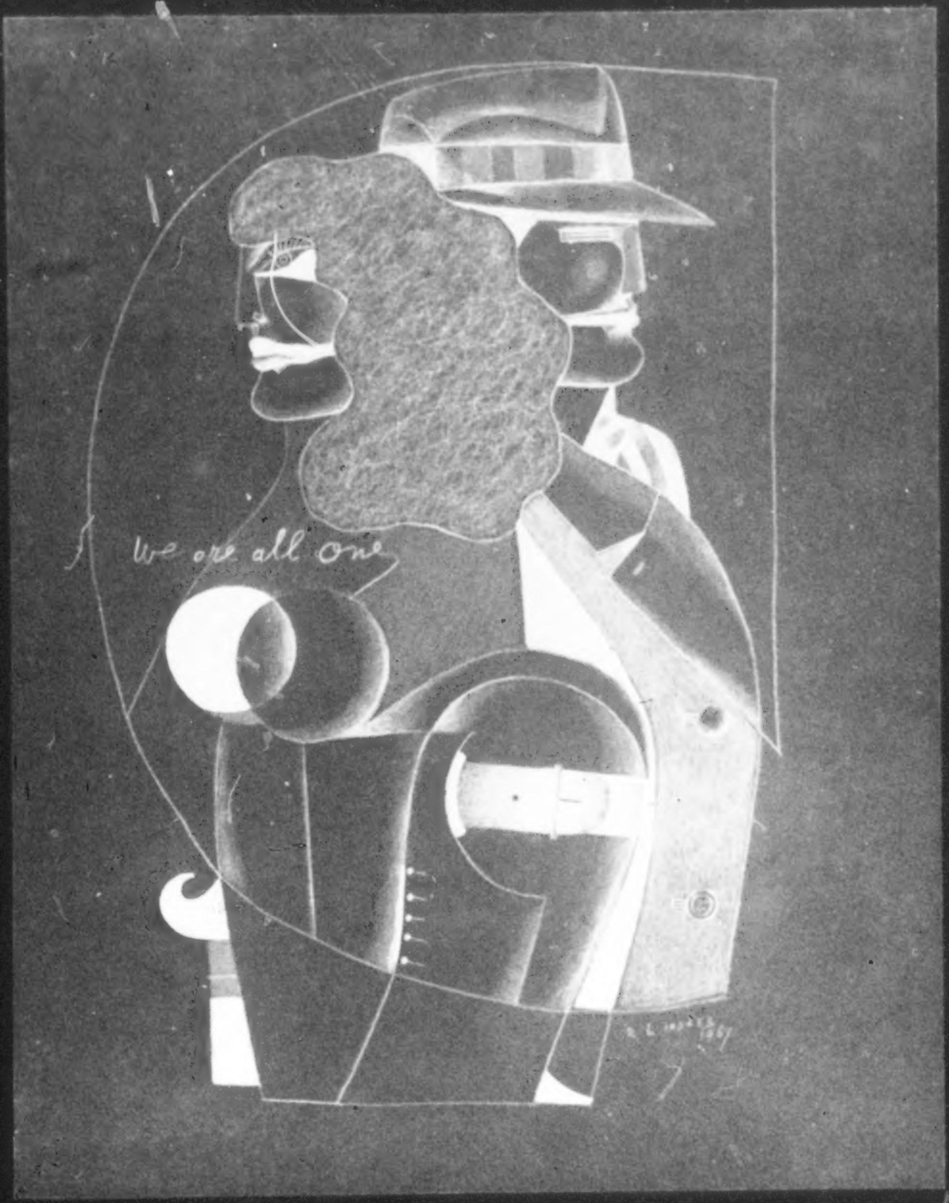


74 1+1—2

ADULTS-ONLY

76 Man with Parrot




We are all one

We are all one

DOCUMENTATION

The following two essays by Sidney Tillim and Roland Penrose have been published before:

1961 in the monography of the William & Norma Copley Foundation and 1967 in Art International.

They have been printed again because they illustrate not only the most important years of his development but also the variety of Lindner's work his artistic ramification of present and past.

DOKUMENTATION

Die beiden folgenden Aufsätze von Sidney Tillim und Roland Penrose sind bereits einmal veröffentlicht worden:

1961 in der kleinen Monographie der William & Norma Copley Foundation und 1967 in Art International.

Sie werden noch einmal abgedruckt, weil hier über wichtige Jahre der Entwicklung hinweg die Vielschichtigkeit des Lindnerschen Werkes, seine künstlerischen Verästelungen in Gegenwart und Vergangenheit überzeugend deutlich werden.

RICHARD LINDNER

Sidney Tillim

Die Gemälde Richard Lindners sind ungewöhnlich reich an jenen kulturellen und psychologischen Querverweisen, die Geschichte und Kunst in besonderer Weise erhellen – obwohl dies an sich noch kein Zeichen ihrer Qualität ist. Sie beschwören nicht nur eine entscheidende Periode der modernen Geschichte, sondern der Zivilisation überhaupt und richten das Denken des Betrachters auf einen Punkt in der Vergangenheit, von dem die Gegenwart in einer ununterbrochenen, zusammenhängenden Kette von Ursache und Wirkung ausgeht. In der ihnen eigenen Verbindung von Infantilismus und Perversität und in ihrer raffinierten „biologischen" Primitivität zeigen sie die angeborene Vergiftung einer Gesellschaftsordnung, in der Gewalt und Erotik immer wieder als Kompensation der Konformität auftreten.

Lindners Kunst ist deutsche Kunst, die sich nur allmählich amerikanisiert und „modernisiert" hat; allein die latente Spur der Gewalt und die rebellische und laszive Subjektivität seiner Bilder umspannen in bezeichnender Weise die Jahrzehnte vom Deutschland der zwanziger bis zum Amerika der fünfziger Jahre. „Er stammt", schrieb Robert Rosenblum 1954 in „Arts", „aus der raffinierten Primitivität der zwanziger Jahre. Seine Kunst ist in der Tat eine verspätete (wenn auch sehr lebendige) Version der nachkubistischen Entwicklungen jenes Jahrzehntes, wie man sie besonders bei Léger, der Neuen Sachlichkeit oder den Surrealisten findet." Aber sie stellt auch jene unterbewußten Bezüge zu einer Mentalität her, die beständig zwischen einer militanten hierarchischen Gesellschaftsordnung und individueller Subjektivität geschwankt hat und die, von der Zeit her gesehen, eine kulturelle Verwandtschaft zwischen dem Weimarer Deutschland und der modernen Kunst aufdeckt, die besonders entscheidend ist – und verhältnismäßig unerforscht.

Der Dadaismus, der 1917 in Zürich plötzlich zum Leben erwachte, war wesentlich germanisch in seinem „logischen Wahnsinn", um mit einer Wendung Wallace Stevens' zu sprechen. Hülsenbeck,

RICHARD LINDNER

Sidney Tillim

The paintings of Richard Lindner are peculiarly rich in those cultural and psychological cross references which shed a particular light on history and art – though it is not an indication of their quality because they do so. They invoke not only a critical period of modern history, but of civilization, and direct one's thought to a point in the past from which the present has proceeded in a continuous, connected chain of cause and effect. In their combination of infantilism and perversity and their sophisticated 'biological' primitivism they show the congenital infections of a social order in which violence and eroticism are the recurrent compensations for conformity.

Lindner's is a German art that has only gradually been Americanized and 'modernized' but the taint of authority and the rebellious and lascivious subjectivity of his images significantly span the decades from Germany of the twenties to America of the fifties. He dates, wrote Robert Rosenblum in Arts in 1954, 'from the sophisticated primitivism of the twenties. His art, in fact, is a retarded (though very lively) version of the post-Cubist developments of that decade, especially as seen in Léger, the Neue Sachlichkeit, or the Surrealists'. But it also provides those subliminal connections to a mentality that has constantly oscillated between a militant hierarchical social order and individual subjectivity which, in point of time, places Weimar Germany in a cultural relationship to modern art that is particularly crucial – and relatively unexplored.

Dada, which flared to life in 1917 in Zurich, was essentially Germanic in its 'logical lunacy' – to borrow a phrase from Wallace Stevens. Huelsenbeck, Ernst, Grosz, Schwitters, Richter, all Germans, made major contributions and Arp, who was Alsatian, attended the Weimar Academy between 1905 and 1907. Lindner's art subscribes to this atmosphere of lunacy with the significant difference that he does not play with his art but shows a world absorbed in fantasy – in fantasized play. The tension in his paintings derives from the strong contrast between the erotic expectancy in them and the almost oppressive respectability of the visual situations and images – such as a young girl playing with a ball, another receiving a strange visitor, ladies in corsets and men in caps and a juggler who is at once an overgrown child and the spirit of militarism.

One of the most distinctive features of Lindner's paintings is the doll- or mannikin-like countenance attitudes of his figures. Some seem based on period illustrations (lately from old advertisements for the Schoenhut Doll which appeared in America for the first time in 1911 and which featured a steel spring hinge with swivel connection enabling the dolls to take and hold human poses) or even modern billboards and comic strips. Theirs is a peculiarly kind of play mingling sex, cruelty and fetishism. As we shall see, dolls and toys have played an important role in Lindner's style, less as types than as symbols of unconscious drives and as a source for colour whose vulgarity is consonant with the nature of the decadence in which he is involved. There is an ambiguous element here also, a nostalgia and even sentimentality, that in the end sheds a revealing light when considered in the context of remarks by Leslie Daiken in his book, Children's Toys Throughout the Ages: 'What strikes one most forcibly in the story of man's inhumanity to man is, that during war and murder matches, when 'kill-or-be-killed' is the burthen issuing from the musical box-cum-bandwagon, the most desperate of slaughterers suddenly become dreamers.

Ernst, Grosz, Schwitters, Richter – alles Deutsche – trugen hauptsächlich dazu bei, und Arp, der Elsässer war, besuchte von 1905 bis 1907 die Weimarer Akademie. Lindners Kunst verschreibt sich dieser Atmosphäre des Wahnsinns, jedoch mit dem bedeutsamen Unterschied, daß er mit seiner Kunst nicht spielt, sondern eine Welt zeigt, die von der Phantasie absorbiert wird – Phantasie gewordenes Spiel. Die Spannung in seinen Gemälden rührt von dem starken Gegensatz zwischen der von ihnen ausgehenden erotischen Erwartung und der fast bedrückenden Respektabilität der dargestellten Situationen und Bilder her; ich denke an ein junges Mädchen, das mit einem Ball spielt, an ein anderes, das einen fremden Besucher empfängt, an Damen in Korsetts und Männer mit Hüten und an einen Gaukler, der ein übergroßes Kind und zugleich der Geist des Militarismus ist.

Eines der kennzeichnendsten Merkmale der Gemälde Lindners ist die puppen- oder gliederpuppenhafte Gesichtsbildung und Körperhaltung seiner Figuren. Einige scheinen auf zeitgenössischen Illustrationen zu basieren (die jüngsten auf alten Reklameanzeigen, für die Schönhut Puppen, die 1911 zum erstenmal in Amerika erschienen und ein Stahlfedergelenk mit Drehverbindung herausstellten, das die Puppen befähigte, menschliche Posen anzunehmen und einzuhalten) oder sogar auf modernen Plakattafeln und comic strips. Ihnen ist eine eigentümlich diabolische Art des Spiels zu eigen, eine Mischung aus Sex, Grausamkeit und Fetischismus. Wie wir noch sehen werden, sind Puppen und Spielzeug von großer Bedeutung für Lindners Stil, weniger als Typen denn als Symbole unbewußter Kräfte und als Quelle für die Farbe, deren Vulgarität mit der Art der Dekadenz übereinstimmt, die sein Stil in sich schließt. Auch hier zeigt sich ein doppeldeutiges Element, eine Nostalgie und sogar Sentimentalität, welches sich schließlich erhellt, wenn man es im Zusammenhang mit den Bemerkungen von Leslie Daikens in seinem Buch „Children's Toys Throughout the Ages" (Kinderspielzeug im Laufe der Jahrhunderte) sieht: „Was in der Geschichte der Unmenschlichkeit des Menschen gegen den Menschen am meisten überrascht, ist die Tatsache, daß in kriegerischen und mörderischen Auseinandersetzungen, wenn ‚töten oder getötet werden' als Refrain aus den Lautsprechern ertönt, die tollsten Schlächter plötzlich zu Träumern werden.“

„Kriegsmüde, aufs Metzeln abgerichtete Männer sehnen sich plötzlich nach Heim und Herd, und wenn sie an die Wärme und den Frieden denken, die sie dort erlebt haben, verlegen sie sich — aufs Spielzeugmachen! In dieser Hinsicht unterschieden sich die Gefangenen der Napoleonischen Kriege, die bei Norman Cross in Huntingdonshire zurückgehalten wurden, nur sehr wenig von den Deutschen und Italienern, die in den im Verlaufe des zweiten Weltkrieges über die Britischen Inseln verstreuten Kriegsgefangenenlagern zusammengehalten wurden.“ Das Spielzeug besitzt jedoch ein verborgenes Eigenleben, das man bei der Betrachtung des dämonischen Aspekts in Lindners Kunst nicht außer acht lassen darf. Mr. Daiken schreibt: „Dann und wann in unserer Geschichte ist das Spielzeug durch ein Erwachsenenbewußtsein entweiht worden, das die Elemente der Grausamkeit oder die Kräfte des Sadismus freisetzte. Man denkt an die in Nürnberg erfundenen komischen Figuren mit ihren Hohlräumen, die den zuckenden Kopf eines gefangenen lebendigen Vogels festhalten sollten, der diese Figuren durch seine Todesangst in alle möglichen grotesken Bewegungen versetzte. Der Katalog aus dem 18. Jahrhundert, der diese Vorrichtungen beschreibt, rühmte, daß ‚niemand vermutete, daß sich ein lebendiger Vogel darin befand; man nähme vielmehr an, daß ein Uhrwerk den Kopf, die Augen und den Schnabel des Vogels bewegte'.“ Der Un-Sinn und der militante Anti-Ästhetizismus des Dadaismus ist auf weite Sicht mit der ausgeprägtesten individualistischen Romantik verwandt, mit der deutschen Romantik Nietzsches und Hölderlins. Die spielerische Geisteshaltung in Lindners Bildern entspringt zum Teil dem Wunsch nach épater le bourgeois; ihre dunkle Seite dient jedoch zugleich als Bindeglied zur Vergangenheit (der unmittelbaren Vergangenheit des 19. Jahrhunderts, deren Romantik in Deutschland mehr als nur den bloßen Anstrich des Mittelalterlichen trug), die sich im Krankheitsbild des täglichen modernen Lebens widerspiegelt; und da die unmittelbare Vergangenheit ein spezifisches Gepräge an sich hat, das auch heute noch

'War-weary men, trained for carnage, suddenly became hungry for hearth and home; and, thinking of its warmth and the peace which they had known there, turn to making — toys! Those prisoners of the Napoleonic Wars held at Norman Cross in Huntingdonshire differed so little in this respect from the Germans and Italians who were compounded in prisoner-of-war camps dotted over these islands during the prosection of World War II.' But there is a night life to toys, that cannot be overlooked in a study of the demonic side of Lindner's art. Writes Mr. Daiken: 'Occasionally in our history toys have been desecrated by an adult consciousness which unleashed the elements of cruelty or the forces of sadism. One thinks of the comic figures devised in Nuremberg, with spaces cut out to hold the struggling head of an entrapped live bird, which by its panic gave all kinds of grotesque movements to these figures. The eighteenth-century catalogue describing these contrivances boasted that 'no one would imagine that a living bird was inside, but would suppose that it was clockwork which made the head, eyes and beak of the bird move'.' Dada's nonsense and militant anti-aestheticism relates in the long view to the most drastic kind of individualistic Romanticism, the German kind of Nietzsche and Holderlin. The playlike cast of mind of Lindner's images is partly in the spirit of the desire to épater le bourgeois, but at the same time its dark side serves as a link between the past (the immediate past of the nineteenth century whose romanticism in Germany bore more than just a tinge of medievalism) which is projected into the pathology of everyday modern life; and since that immediate past partakes of a specific character which retains a peculiar currency today, Lindner's paintings are unique in our time for the barometric accuracy of their psychology.

When Lindner began to paint in America in 1950, he turned almost at once to the heroes and villains of his former milieu. There are portraits of Verlaine and Proust, portentous of the more subjective images that were to follow, and of 'The Academician', a rapacious fellow dressed in the awesome livery of his order. 'The Academician', like 'The Woman' done about the same time, retains an illustrative character. It is partly coloured drawing; but it already bears the significant psychological detail — the pointed teeth, cruel lips, hypnotic eyes — that was to extend its repertoire to include fetishistic toys, corsets, boxes, quasi-metaphysical machinery and the endless confrontation between man and woman, at the brink of sexual recognition which, in their awareness, represents an indictment of authoritarian respectability.

'The Meeting' (1953) brings the old world and the new face to face, and there doesn't seem to be much difference between the two. Its group of figures includes a beefy young girl rather knowingly trying out an attitude of voluptuousness, a boy in a turn-of-the-century sailor suit, an attractive, buxom young woman, apparently his mother and, in the centre of the setting, a portrait of Ludvig II, King of Bavaria from 1864 to 1886, and a patron of the arts who was declared insane and then committed suicide. The seated figure of the cartoonist Saul Steinberg and his wife, Hedda Sterne, are shown on the right. Between them is a statuesque cat. On the left is a portrait of an old friend, the photographer Evelyn Hofer, while the centre foreground is commanded by the substantial figure of a woman facing the assemblage dressed only in her corset and stockings. The painting is a visual dialogue, cryptic yet overt, between a past and a present, the key to which seems to be shared by the fleshy, provocative female in the corset and the Mad King. The reality of both worlds is at least under their spell.

seine besondere Geltung besitzt, stehen Lindners Gemälde in der barometrischen Genauigkeit ihrer Psychologie in unserer Zeit einzig da.

Als Lindner 1950 in Amerika zu malen begann, wandte er sich fast sofort den Heroen und Schurken seiner früheren Umgebung zu. Es gibt Porträts von Verlaine und Proust, die schon auf die subjektiveren Bilder hindeuten, die folgen sollten, und auf den „Academician", ein raubgieriges Individuum in der ehrfurchtgebietenden Tracht seines Standes. „The Academician", wie „The Woman", die um dieselbe Zeit entstanden, zeigen noch illustratives Gepräge. Es ist eine teilweise kolorierte Zeichnung; aber sie hat schon das bedeutsame psychologische Detail — die spitzen Zähne, die grausamen Lippen, die hypnotischen Augen —, das sich in seinem Repertoire ausweiten sollte bis hin zu fetischistischem Spielzeug, Korsetts, Schachteln, halbabstrakten Maschinen und der ständigen Konfrontation von Mann und Frau am Rande des geschlechtlichen Erkennens, die in ihrer Bewußtheit eine Anklage gegen die autoritäre Respektabilität verkörpern.

„The Meeting" (1953) stellt die Alte und die Neue Welt einander gegenüber, und zwischen beiden scheint kein großer Unterschied zu bestehen. Die Figurengruppe umfaßt ein fleischiges junges Mädchen, das recht geschickt eine wollüstige Pose ausprobiert, einen Jungen im Matrosenanzug der Jahrhundertwende, eine attraktive, dralle junge Frau, offensichtlich seine Mutter, und in der Mitte der Szenerie ein Porträt Ludwigs II., von 1864 bis 1886 König von Bayern, ein Kunstmäzen, der für geisteskrank erklärt wurde und dann Selbstmord beging. Die sitzende Gestalt des Karikaturisten Saul Steinberg und seine Frau, Hedda Sterne. Zwischen ihnen eine statuenhafte Katze. Links das Porträt einer alten Freundin, der Photographin Evelyn Hofer. Der mittlere Vordergrund dagegen wird von der kräftigen Gestalt einer Frau beherrscht; sie steht mit dem Gesicht der Versammlung zugewandt und ist nur mit Korsett und Strümpfen bekleidet. Das Gemälde ist ein visueller Dialog, verborgen und doch offenbar, in dessen Schlüssel sich die fleischige, herausfordernde Frau im Korsett und der „Wahnsinnige König" zu teilen scheinen.

Die Realität beider Welten steht zumindest unter ihrem Zauber.

Nach „The Meeting", von 1954 an, wird Lindners mnemotechnische Bildersprache für die nächsten zwei Jahre vorwiegend von der „Kindheit" geprägt. In gewisser Weise sind diese militanten, überernährten Knaben und Mädchen im Vorstadium der Adoleszenz die grausamsten der dramatis personae Lindners. Verschiedene Bilder zeichnen ihre besessenen Abenteuer mit einer teuflischen Maschinerie auf, an denen die Folter als Vergnügen auf sadistisch-masochistische Weise teilhat. Es besteht ein scharfer Gegensatz zwischen der schinkenähnlichen Anatomie dieser Kinder und ihrer sorgfältigen, sauberen Aufmachung. Kaum eine Falte zeigt sich an ihrer Kleidung. „Boy With Machine" (1954/55) ist seltsam zart trotz seines großen Umfangs, der sich in der gemeißelten Vollkommenheit seiner weichen roten Bluse mit blauen Streifen fortsetzt, in einer kurzen Hose, die seine dicken Hüften eng umschließt, und in seltsamen Schuhen, die faltenlos an Füßen sitzen, deren Beine dick wie Baumstümpfe sind.

Fast alle Männer, Frauen und Kinder Lindners sind lüsterne Wesen, deren Unzüchtigkeit vor dem Hintergrund eines fast hölzernen Realismus steht. Lindners begriffliche Elemente verwirklichen sich in einem zähen, teigigen Stil als Folge einer übergenauen Annäherung an die figurative Form. Die recht groben Figuren werden mit einer geduldigen Schwerfälligkeit geformt, die sich schließlich selbst erschöpft in sorgfältig abgestuften Massen, und deren Grobheit manchmal mit ihrer eigenen verwechselt. Diese Technik wirkt zumal bei den korsettierten Frauen, wo sie eine Art bäuerischen Stumpfsinns in das Fleisch hineinverlegt. Sie ruft eine Atmosphäre der Verderbtheit hervor, auch wenn sie die körperliche Unreife der Kinder betont. Diese Schwerfälligkeit befolgt auch die Reglementierung des gesellschaftlichen Lebens, mit dem seltsamen Ergebnis, daß dies offenbar wird, egal ob die Figuren bekleidet oder unbekleidet sind. Das einzige Kleidungsstück in „The Couple" (1954) ist die fast komisch wirkende Militärkappe, die der Mann trägt. Hier wirkt sogar die Nacktheit korrekt wie vom Schneider. Der Mann und die Frau

After 'The Meeting' and beginning with 1954, Lindner's mnemonic imagery is taken up for the next two years mostly with childhood. In a way these militant, over-fed preadolescents are the cruelest of Lindner's dramatis personae. Several paintings record their manic adventures with diabolical machinery, where torture as an entertainment is sadomasochistically joined. There is a pointed contrast between the children's ham-like anatomies and their careful, proper grooming. Hardly a wrinkle appears in their clothing. 'Boy With Machine' (1954/55) is curiously delicate for all his bulk which is carried forward in the tooled perfection of the smooth red blouse with blue stripes, a pair of shorts which hug his thick thighs and strange shoes which creaselessly fit feet whose legs are as thick as tree stumps.

Almost all of Lindner's men, women and children are concupiscent creatures whose lewdness is grounded by an almost wooden realism. Lindner's representational elements are realized in a tough, doughy style, the consequence of an over-fastidious approach to figurative form. The rather gross figures are modelled with patient stolidity that finally exhausts itself in carefully modulated volumes and which sometimes confuses its coarseness with theirs. But the technique is effective in the corseted women where it lodges a kind of peasant stupidity in the flesh. It excites an atmosphere of depravity even as it emphasizes the immaturity of the children. This ponderousness also observes the regimentation of the social life with the curious result that it is apparent whether the figures are dressed or undressed. The only item of clothing in 'The Couple' (1954) is the almost comical military cap worn by the man. Here even nakedness becomes sartorially correct. The man and woman, however, are painted in separate rectangles as if they were in different rooms. But there are no taboos in their thoughts. They are clothed and united in a mutual privacy.

With an occasional 'digression' to almost straightforward realism ('The Billiard Players', 1956, the decidedly compelling female in 'The Mirror', 1958), Lindner has gradually cultivated a more abstract approach. In 'The Boy' (1956), flat pattern creates an almost keyhole pattern around the kewpie-doll youngster but does not invade his materiality. But that same year a figure becomes a de Chiricouesque personage, and 'The Brothers' invokes both post-Cubist Léger and Futurism.

Lindner's success with the more abstract format pivots on his ability to resolve a dichotomy of particular volumes and generalized, flat abstracted shapes. His theatricality and symbolism permit of certain contradictions for there really isn't abstraction in a purely formal sense. There is rather an ultimately erotic mechanics, exemplified by the incorporation of the ubiquitous corset into semi-abstract patterns. In 'The Entry' (1958) the dominant motif is that of an arch whose phallic insinuation is clear in the use of an intricate corset at the centre of the design. The geometric subversion of the figure through a fairly symmetrical pattern has an ultimately prophylactic effect on the message, but at the same time it stresses the tension of the content within. The same applies to 'The Stranger No. 1' (1958), but this is an interesting painting for another reason. 'The Stranger', being characteristic of Lindner's work at this time, repays close study with the thought that Lindner had finally made the all important emotional transference to America during this period. While his theme does not change fundamentally and abstraction serves as a fairly external device to bring him more directly into the main stream of modernism, his imagery reflects almost a crush on America's brassiness and its kitsch, which after all is a German word and which Clement Grennberg defines as 'popular, commercial art and literature with their

sind jedoch in getrennte Rechtecke hineingemalt, als ob sie sich in verschiedenen Zimmern befänden. Aber in ihren Gedanken gibt es keine Tabus. Sie sind bekleidet und doch vereint in gemeinsamer Zurückgezogenheit.

Abgesehen von einer gelegentlichen „Abschweifung" in einen direkten Realismus („The Billiard Players", 1956, die fraglos unwiderstehliche Frau in „The Mirror", 1958), hat sich Lindner nach und nach einer stärkeren Abstraktion genähert. In „The Boy" (1956) läßt das eintönige Muster den Knaben, der wie eine Kasperlepuppe aussieht, fast wie durch ein Schlüsselloch gesehen erscheinen, dringt jedoch nicht in seine Körperlichkeit ein. Aber im selben Jahr erscheint eine Chirico ähnliche Figur, und „The Brothers" beschwören sowohl den Spätkubismus Légers als auch den Futurismus.

Lindners Erfolg mit stärker abstrahierten Formen hängt von seiner Fähigkeit ab, den Gegensatz zwischen den individuellen Rauminhalten und den verallgemeinerten, monoton abstrahierten Formen aufzulösen. Sein Sinn für das Theatralische und sein Symbolismus lassen gewisse Widersprüche zu, denn in Wirklichkeit gibt es bei ihm keine Abstraktion im rein formalen Sinn. Es handelt sich eher um eine letztlich erotische Mechanik, die sich dadurch exemplifiziert, daß das allgegenwärtige Korsett halbabstrakten Mustern einverleibt wird. In „The Entry" (1958) besteht das dominierende Motiv in einem Bogen, dessen Anspielung auf das Phallische durch die Verwendung eines komplizierten Korsetts im Zentrum der Komposition deutlich wird. Die geometrische Auflösung der Figur durch ein ziemlich symmetrisches Muster wirkt sich auf die Aussage letzten Endes abschwächend aus, betont aber zugleich die in ihr liegende Spannung des Gehalts. Dasselbe gilt für „The Stranger No. 1" (1958); dieses Bild ist jedoch auch noch aus einem anderen Grunde interessant. „The Stranger", für Lindners Werk in dieser Zeit charakteristisch, lohnt die gründliche Betrachtung, wenn man bedenkt, daß Lindner während dieser Zeit den alles bedeutenden emotionalen Übertritt zu Amerika endgültig vollzogen hatte. Während sich sein Thema im wesentlichen nicht ändert und die Abstraktion als geeignetes äußeres Mittel dazu dient, ihn unmittel-

barer an die Hauptströmung der Moderne zu tragen, spiegelt seine Bildersprache fast eine Vernarrtheit in die Grellheit Amerikas und in seinen Kitsch. Dies ist schließlich ein deutsches Wort, und Clement Greenberg definiert es als „populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Chromtypen, Magazintitelbildern, Illustrationen, Reklamen, Groschenheften, Schundromanen und Comics, ihrer Tin-Pan-Alley-Musik, ihren Stepptänzen, Hollywoodfilmen, usw., usw.". Lindner bleibt sowohl fasziniert als auch angewidert von der bürgerlichen Intimität und sieht in der Erotik immer noch eine Art Größe, die von ihren eigenen Leitbildern lächerlich gemacht wird. Aber in „The Stranger" stammt der phantastische Supermann geradewegs aus — Dick Tracy. Das Bild ist mit dem viel früheren „Visitor" (1952) verwandt, wo ein junges Mädchen einem recht bedrohlichen, aus der Zeit Edwards stammenden Gentleman in einem Cape gegenübergestellt wird. Im Jahre 1958 jedoch liefert ein comic strip die Vorbilder. Der Mann, in einem schematischen, halbabstrakten Stil gemalt, wendet den Blick unter einem geheimnisvoll herabgezogenen Filzhut ab; die Frau steht nach vorn gekehrt, ihn ignorierend, eine Gliederpuppe, die ein Korsett ist — ein Produkt des Maschinenbaus, dessen Brüste aus flachen, sich abhebenden Halbkreisen bestehen. Auf einem weiteren Bild hat die Frau die Glieder einer Puppe, und das Korsett ist wieder so in die Figur hineingemalt, als ob der Rumpf aufgedeckt worden wäre, um zu zeigen, wie er funktioniert.

Man könnte sagen, daß Lindner in dem Maße, wie die Abstraktion Leben und Formen seiner Bilder in Einklang bringt, die Gelegenheit ergreift, eine bewußt entwickelte Vorliebe für die schreiende, banale Farbe zu kultivieren. In Lindners makelloser Atelierwohnung gibt es eine fast unglaubliche Sammlung von Spielsachen, alten und neuen, von denen einige als Objekte miteinander verbunden sind. Was ihn daran fesselt, sagt Lindner, ist ihre Farbe — die grelle, brutale, banale Farbe. Genau wie extreme Blässe leblosen Puppen Leben gibt, so verleihen Lindners Farbwerte seinen Bildern ein grobes Surrogat der Körperlichkeit. Auf Lindners Gemälden ist die Farbe der Maßstab für das, was verdrängt wird: sie läßt auf die „nackte Wahrheit" schließen, die durch die Fliehkraft der Phantasie

chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comic, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.' Lindner remains both fascinated and repelled by bourgeois intimacy and still finds in eroticism a form of grandeur that is mocked by its own heroes. But in 'The Stranger' the superman of fantasy is right out of — Dick Tracy. The painting relates to the much earlier 'Visitor' (1952) in which a young girl is confronted by a rather menacing Edwardian gentleman in a cape. But in 1958 a comic strip provides the prototypes. Painted in a schematic, semi-abstract style, the man averts his gaze under a felt hat pulled down in secretive fashion, the woman stands forward, ignoring him, a mannikin who is a corset — a product of engineering whose breasts are flat, contrasting semicircles. In still another painting she is jointed like a doll and again the corset is painted into the form as if the torso were laid open to show how it operates.

One might say that as abstraction has compromised the life and forms of his images, Lindner has seized the opportunity to exploit a consciously developed taste for lurid, banal colour. In Lindner's immaculate studio apartment there is a rather incredible collection of toys, old and new, with some combined as objects. What attracts Lindner to them, he says, is their colour — harsh, brutal, banal. Just as these extreme pallors give life to lifeless dolls, so do Lindner's colour values bring a crude, substitute corporeality to his images. In Lindner's paintings colour is the measure of what is repressed, an inference of the 'naked truth' separated from substance by the centrifuge of fantasy. It also invites consideration of the idea that behind the terror of Lindner's art lies an idea-

lism that must constantly repair to the past for the childhood that could imagine it — even though the circumstances doomed it to frustration — without any regard for the facts or any idea of the consequences.

At this writing Lindner is painting 'The Death of Verlaine'. It is as if the artist were preparing to take leave of his spiritual father figure. Revolt ends in the death of revolt. The paintings of last year (1959), cloaked in darkness, are shrouded in introspection. Little pennants of colour flutter in dark, black voids. In one untitled work (since destroyed by the artist) a man appears attached to the back of a woman. In another a man in an abstract suit has two heads like two forms of self-awareness from which the man must choose. The shadows in both are lugubrious with the air of melancholy acceptance of man's being in the world.

True primitives are classic in their notions of style and fantastic in their realization of content, and the tension between the two vivifies the finished product in such a way that it stands apart from prevailing styles. It is, in a word, unconventional. Lindner has been called a primitive — highly developed, of course, and highly sophisticated. His worldliness is informed by the congenital tendency of the naive artist to assault the temporal order of things with a traumatic painting style, but also his art is marked by an awareness of itself as art and has also shown the capacity to change conceptually and to grow formally. In Lindner's paintings, while a certain naive clumsiness with paint and form at times colours his technique, influences filtering down from art considerably broaden his product.

vom Stofflichen getrennt wird. Sie regt auch dazu an, den Gedanken in Betracht zu ziehen, daß sich hinter dem Terror in Lindners Bildern ein Idealismus verbirgt, der fortwährend seine Zuflucht zur Vergangenheit nehmen muß um der Kindheit willen, die sich diesen Idealismus — selbst wenn ihn die Umstände zum Scheitern verurteilten — einbilden konnte, ohne Rücksicht auf die Tatsachen und ohne eine Vorstellung von den Folgen.

Während diese Zeilen geschrieben werden, malt Lindner „The Death of Verlaine". Es ist, als bereite sich der Künstler darauf vor, von seiner geistigen Vaterfigur Abschied zu nehmen. Die Revolte endet im Tod der Revolte. Die Gemälde des letzten Jahres (1959), in Dunkel gehüllt, verbergen sich in der Introspektion. Kleine Farbwimpel flattern in dunklen, schwarzen Leeren. Auf einem unbetitelten Werk (inzwischen wurde es vom Künstler vernichtet) erscheint ein Mann, der an den Rücken einer Frau gefesselt ist. Auf einem anderen hat ein Mann in einem abstrakten Anzug zwei Köpfe wie zwei Formen des Ich-Bewußtseins, zwischen denen er wählen muß. Die Schatten auf beiden Bildern haben etwas Trauriges; melancholisch nehmen sie die Existenz des Menschen in der Welt hin.

Wahre Primitive sind klassisch in ihren Stilvorstellungen und phantastisch in der Verwirklichung des Gehalts, und die Spannung zwischen beiden belebt das fertige Werk in der Weise, daß es von den vorherrschenden Stilrichtungen getrennt für sich dasteht. Es ist, mit einem Wort, unkonventionell. Man hat Lindner einen Primitiven genannt — einen hochentwickelten natürlich, und einen im hohen Grade Intellektuellen. Seine Weltsicht ist von der angeborenen Neigung des naiven Künstlers beseelt, die zeitliche Ordnung der Dinge durch einen traumatischen Malstil anzugreifen; seine Kunst wird aber auch von dem Bewußtsein ihrer selbst als Kunst geprägt und beweist somit zugleich die Fähigkeit, sich begrifflich zu verändern, formal zu wachsen. Während die Technik in Lindners Gemälden zuweilen durch eine gewisse Unbeholfenheit in Form und Farbe beeinträchtigt wird, erweitern Einflüsse, die durch die Kunst wie durch einen Filter hindurchgehen, den Gehalt seines Werkes in beträchtlichem Maße.

Lindner gibt seine Bewunderung für Giotto, Léger und Balthus und seine Dankesschuld ihnen gegenüber offen zu; manchmal ist in seinen Bildern in geringem Maße auch de Chirico gegenwärtig. Es wäre bei weitem gewagter abzuschätzen, welchen Einfluß die alte Kunst Nürnbergs und Münchens auf ihn gehabt haben mag, einige Anklänge jedoch bestehen. Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg müssen ihn die deutschen Meister beeindruckt haben; in einigen strukturellen Aspekten, und gewiß in der Atmosphäre, wird die Vergangenheit auf die Gegenwart übertragen. Von der Komposition her, zum Beispiel, ist die mittelalterliche Kunst ganz naiv; sie wird durch eine Art stückweisen Aufbaus gekennzeichnet, dessen einzelne Teile dramatische Bedeutung haben, die unter dem ungestümen Anprall der Renaissance nur allmählich verlorengeht. Viele von Lindners Gemälden trotzen sowohl den Regeln des Aufbaus als auch denen des Inhalts durch eine bildnerische Strategie, die eher den Gesetzen des Theaters gehorcht und die bedrohlichen oder quälenden Aspekte verstärkt. Selbst bei einem späteren Gemälde, bei dem die Abstraktion schon beträchtlich fortgeschritten ist, verwendet Lindner einen ganz realistischen, einem Zirkusplakat entlehnten Tiger, der in das abstrakte Muster hineingemalt ist und durch den Gegensatz die bizarre Note steigert.

Lindner ist auch mit den Werken Hans Baldung Griens vertraut, dessen recht porzellanähnliche Studie „Die Jungfrau und das Kind", die sich ebenfalls in Nürnberg befindet, die Figuren in typisch deutscher Untersetztheit zeichnet, während sein Gemälde „Adam und Eva" den in der deutschen Renaissance auftretenden Sensualismus verkörpert.

Lindners Quellen, die alten und die neuen, sind in sich folgerichtig. Der Klassizismus Légers z. B. ist in Wahrheit eine verspätete Form des Byzantinismus, die den deus ex machina des Industrialismus in die Kraft geschichtlicher Not verwandelt. Léger war ein autokratischer Künstler, ein Mensch, der das Geschick des Proletariats zum Religionsersatz machte. Die mittelalterlichen Wurzeln in Lindners Kunst fänden in Légers hieratischem Stil ihre natürliche Entsprechung, während seine soziale Haltung

Lindner freely acknowledges his admiration for and a debt to Giotto, Léger and Balthus, and sometimes de Chirico is a slight presence. It would be far more hazardous to guess what effect the ancient art of Nuremberg and Munich may have had on him, but some resemblances exist. The Germanic Museum in Nuremberg must certainly have exposed him to the German masters, and in some structural aspects and certainly in mood the past is carried over into the present. Compositionally, for instance, Medieval art is quite naive, characterized by a kind of piecemeal construction in terms of dramatic importance of the parts that disappears only gradually under the impact of the Renaissance. Many of Lindner's paintings defy both the rules of composition and content in a pictorial strategy that is conceived rather theatrically, heightening the menacing or tortured aspects. Even in a later painting, where abstraction is considerably advanced, Lindner employs a quite realistic tiger borrowed from a circus poster which, painted into the abstract design, intensifies the bizarre note through the contradiction.

Lindner is also familiar with the works of Hans Baldung Grien, whose rather porcelainized study of 'The Virgin and The Child', also in Nuremberg, has a characteristically German stockiness in its drawing of the figures while his painting of 'Adam and Eve' is typical of the emerging sensualism of the German Renaissance.

Lindner's sources, old and new, are consistent. The classicism of Léger for instance is really a belated form of Byzantinism, converting the deus ex machina of industrialism into the force of historical destiny. Léger was an autocratic artist, a man who turned the proletarian destiny into a religious substitute. The Medieval roots of Lindner's art would naturally respond to Léger's hieratic style while his social sentiments would also respond generally to Léger's vigorous proletarianism. Yet

as Lindner's work progresses towards the abstract he is attracted more to Léger's abstract patterns which Léger refined to a machined purity through the impetus of Cubism than the realism which encroached on his later style. Léger in a sense developed to a position equivalent of those artists of the late fourteenth century who were beginning to feel the impact of increasing humanization.

It is precisely this humanization which draws Lindner to Giotto. Giotto was a bridge between the old and the new, rescuing an art which had fallen into doctrinaire repetition with his sense of the life-like, though naive composition and anatomy remained important elements in his design. The architectonics of this design Lindner also finds attractive. Lindner has, in fact, one foot in medievalism and the other in realism, and his drift to abstraction magnifies the tension in his image of the psychologically displaced bourgeois. The influence of Balthus is largely a question of an affinity for the erotic. However in the tension of their eroticism, Balthus' heroes are more purely at war with themselves. They provoke psychology without history, whereas Lindner's types fail to transcend their bourgeois affiliations. And where Balthus is a realist in a painterly sense that ties him to a tradition dominated by the French, Lindner is graphic and linear and very German. True, his abstraction of later years partakes of painterly thought but its connection to illustrative material is relatively explicit and even when he goes most of the way, as in 'Still Life No. 1' (1958), the non-objective character of the work shows a bifurcation between the flat and the three-dimensional that is sealed by its subliminal psychology. Its mechanics incorporate a romantic eroticism for it is really a non-objective toy and is wholly comprehensible digression from the more overtly demonic machinery that figures in his paintings of children during the mid-1950s. Where Balthus and Lindner come together is in their version of anatomies which have half-matured, discoursing between dreams and responsibility. The forms are stocky, the gestures provo-

im allgemeinen auch für Légers nachdrücklich proletarische Gesinnung empfänglich wäre. Doch in dem Maße, in dem Lindners Werk zur Abstraktion hin tendiert, wird er eher von Légers abstrakten Formen angezogen, die dieser durch den Kubismus angeregt, zu maschinenhafter Klarheit verfeinerte und weniger von dem Realismus, der in seinem späteren Stil dominiert.

Léger entwickelte sich in gewisser Weise auf einen Standpunkt hin, der dem jener Künstler des späten 14. Jahrhunderts entspricht, die erstmals eine zunehmende Humanisierung verspürten.

Eben diese Humanisierung zieht Lindner zu Giotto hin. Denn Giotto stellte eine Brücke zwischen dem Alten und dem Neuen dar. Er rettete eine Kunst, die in doktrinärer Wiederholung erstarrt war, und zwar durch seinen Sinn für Naturtreue, wenngleich eine Naivität in Komposition und anatomischer Darstellung bedeutendes Element seiner Konzeption blieb. Die Architektonik dieser Konzeption zieht Lindner ebenfalls an. Lindner steht in der Tat mit einem Bein im Mittelalter und mit dem anderen im Realismus, und seine Neigung zur Abstraktion verstärkt die Spannung in seinem Bild vom geistig-seelisch ver-rückten Bourgeois. Der Einfluß von Balthus ist vorwiegend eine Frage der Affinität zum Erotischen. Wie sehr auch Balthus' Gestalten erotischer Spannung unterworfen sein mögen, sie stehen doch viel ausschließlicher im Widerstreit mit sich selbst. Sie provozieren die Psychologie jenseits des Geschichtlichen, wohingegen es Lindners Typen nicht gelingt, die Grenzen ihrer Verflechtung mit dem Bourgeoisen zu überschreiten. Und wo Balthus vom Malerischen her Realist ist, was ihn an eine von den Franzosen beherrschte Tradition bindet, ist Lindner graphisch, linear und sehr deutsch. Allerdings, die Abstraktion der späteren Jahre hat etwas von malerischer Absicht an sich, aber ihre Beziehung zum illustrativen Material ist verhältnismäßig deutlich; und sogar dann, wenn er seinem Ziel am nächsten kommt, wie im „Still Life No. 1“ (1958), zeigt der ungegenständliche Charakter des Werkes eine Divergenz zwischen dem Planen und dem Dreidimensionalen, die durch die darin liegende unterbewußte Psychologie bekräftigt wird. Seine Mechanik verkörpert eine romantische Erotik, denn es ist zweifellos ein

ungegenständliches Spielzeug und eine ganz verständliche Abweichung von der in ihrer Dämonie offenkundigeren Maschinerie, die in seinen Kinderbildern um die Mitte der fünfziger Jahre auftritt. Der Punkt, in dem sich Balthus und Lindner treffen, ist ihre Darstellung einer Anatomie, die noch nicht voll entwickelt ist und zwischen Sehnsucht und moralischer Verpflichtung schwankt. Die Formen sind untersetzt, die Gesten herausfordernd. Weniger klassisch als funktional wird der Torso der Heranwachsenden einem sinnlichen Verlangen gemäß geformt, bei dem das Innere den Maßstab für die äußere Erscheinung abgibt.

Eine von Frustration geprägte Kultur unterliegt einem gewissen Hang zur Dekadenz. In seiner Beschreibung des intellektuellen Lebens im Weimarer Deutschland schreibt Koppel S. Pinson: „Die deutsche Filmindustrie ... übertraf Hollywood in der Produktion von Filmen, die von Sentimentalität überflossen oder mit gewaltiger Leidenschaft, mit greulichen Verbrechen angefüllt waren und sich generell an den schlechten Geschmack wandten. In den größeren Städten, besonders in Berlin und München, breiteten sich Glücksspiel, Sittenskandale und Homosexualität, Nudität, Jazzmanie und verschiedene Formen der okkulten Astrologie und des magischen Hokuspokus in zunehmendem Maße aus."

Dies klingt wie eine zutreffende Beschreibung des heutigen Los Angeles und des heutigen New York. Das kulturelle Milieu der zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland, welches das schwankende Fundament eines bourgeoisen Puritanismus bedrohe (der den Nazismus perverserweise freudig begrüßte), unterscheidet sich nicht grundsätzlich von dem, das sich seit dem Ende des zweiten Weltkrieges in den Vereinigten Staaten entwickelt hat. Der verblüffende Erfolg der „Dreigroschenoper" (Brecht-Weill), die, während diese Zeilen geschrieben werden, im fünften Jahr in New York läuft, und die erfolgreiche Wiederaufführung der „Sieben Todsünden" (von Weill in den dreißiger Jahren in Paris geschrieben) mit Lotte Lenia in ihrer Originalrolle, befriedigten ein Verlangen nach preziöser Dekadenz, die der kulturellen Atmosphäre der Nachkriegszeit ihren neoromantischen

cative. Less classic than functional, the adolescent torsos are stylized according to a sensual appetite in which the inner is the measure of the outer appearance.

A culture of frustration yields to a taste for decadence. Describing the intellectual life in Weimar Germany, Koppel S. Pinson writes: 'The German motion-picture industry ... outdid Hollywood in producing films for mass consumption that oozed over with sentiment or were filled with violence of passion, horrors of crime and general catering to bad taste. The larger cities, especially Berlin and Munich, showed an increasing development of gambling, erotic scandals and homosexuality, nudism, jazz mania, and various forms of occult astrology and magical hocus-pocus.'

This sounds like a fair description of Los Angeles and New York today. The cultural milieu of the twenties and thirties in Germany, threatening a tottering foundation of bourgeois puritanism (which perversely acclaimed Nazism) is not utterly unlike the one that has developed in the United States since the end of World War II. The astounding success of The Three Penny Opera (Brecht-Weill), which at this writing is now in its fifth year in New York, and the successful revival of The Seven Deadly Sins (Weill, written in Paris in the thirties), with Lotte Lenya in her original role (and enjoying a vogue), have satisfied an appetite for the precious decadence that has given the post-war cultural atmosphere its neo-romantic character. (This is not to deny that real work is being done). In painting we have had a revival of German expressionism while the pervasiveness of symbolism in abstraction repairs to Surrealism (through the questionable permissiveness of automatism) and thence to those flashbacks which terminate in Dada. In Dada we have the catalyst for the cultural digressions that have sought to make the nineteenth-century Romanticism viable in a world of functional art.

In more than a manner of speaking, Lindner's German experience did not begin to become intelligible to him until after his arrival in the United States as a refugee in 1941, nine months before the United States entered World War II, and specifically not until painting became an instrument of reconciliation with a life of continuous change. America grounded his imagination. It provided less of a perspective on his own past than the fulfillment of an imagination in which medievalism and modernism united to form a Hogarth of the Freudian man. On his very first day in New York, Lindner recalls, he saw a boy of about twelve, completely drunk. And on his first visit to Harlem he saw a Negro dressed entirely in leopard skin — suit, hat, shoes. This, he insists, could never have happened in Germany. Thus he finds New York 'unreal' yet somehow familiar. It is, he says, the only place in which he has never felt that he was a stranger. It would seem that the fantastic (puritan) element in American mores strikes a sympathetic note in him. His erotic caricatures of the bourgeoisie record a tragic fulfillment of the repressed life trough fantasy, perpetrated not only behind closed doors but evident in everyday public life.

Lindner's ties to America are further enforced by the fact that his mother was an American, born in New York. His curiosity about America was in part

Charakter verleiht. (Das soll nicht heißen, daß nicht wirklich Arbeit geleistet wird.) In der Malerei erlebten wir das Wiederaufleben des deutschen Expressionismus, während das Eindringen des Symbolismus in die Abstraktion zum Surrealismus führt (durch die fragwürdige Duldung des Automatismus) und von dort zu jenen Rückblenden, die im Dada enden. Im Dada haben wir den Katalysator für die kulturellen Abschweifungen, die die Romantik des 19. Jahrhunderts in einer Welt funktionaler Kunst lebensfähig zu machen suchten.

In mehr als einer Hinsicht begann Lindners deutsche Erfahrung ihm erst im Jahre 1941 verständlich zu werden, nach seiner Ankunft als Flüchtling in den Vereinigten Staaten, neun Monate bevor die Vereinigten Staaten in den zweiten Weltkrieg eintraten, und bezeichnenderweise erst, als die Malerei ihm zum Mittel wurde, sich mit einem Leben beständigen Wechsels auszusöhnen. Amerika gab seiner Imagination eine feste Basis. Es verhalf ihm weniger zu einer Vorstellung von seiner eigenen Vergangenheit als zur vollen Entfaltung einer schöpferischen Einbildungskraft, in der sich Mittelalter und Moderne verbanden, um einen Hogarth des Freudschen Menschen hervorzubringen. An seinem allerersten Tag in New York, so erinnert sich Lindner, sah er einen Jungen von ungefähr zwölf Jahren, der völlig betrunken war. Und bei seinem ersten Besuch in Harlem sah er einen gänzlich in Leopardenfell gekleideten Neger — Anzug, Hut, Schuhe aus Leopardenfell. Dies, so betonte er, hätte in Deutschland niemals vorkommen können. Daher findet er New York „unwirklich", jedoch auch irgendwie vertraut. Es ist, sagt er, der einzige Ort, an dem er sich nie als Fremder gefühlt hat. Wahrscheinlich schlägt das phantastische (puritanische) Element der amerikanischen Moralität eine verwandte Saite in ihm an. Seine erotischen Karikaturen der Bourgeoisie sind Aufzeichnungen der tragischen Erfüllung des unterdrückten Lebens durch die Phantasie, die sich nicht nur hinter verschlossenen Türen verwirklicht, sondern auch im alltäglichen Leben offenbar ist.

Lindners Bindung an Amerika wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß seine Mutter gebürtige Amerikanerin war. Seine Neugier auf Amerika war zum Teil Neugier auf sie. Wenn Amerika ihn, wie er sagt, zum Künstler machte, dann darum, weil es eine Lücke in seinem Bewußtsein ausfüllte, einem Bewußtsein, welches das 20. Jahrhundert als Katalysator einer Imagination benutzt, deren Pole an den Fünf-Eck-Turm in Nürnberg, der die schreckliche Eiserne Jungfrau beherbergte, heranreichen und an den Mann in der Uniform aus Leopardenfell, der so grotesk, so exhibitionistisch ist wie ein Spielzeug. In einer Hinsicht ist Lindners Kunst daher historisch, in anderer jedoch ist sie ganz das Produkt ihrer Zeit. Beides ergänzt sich. In gewisser Weise malt Lindner die Verhaltensweisen der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, wie sie in den moralischen Konventionen des 19. Jahrhunderts wurzeln. Aber es ist die latente Mittelalterlichkeit, die seiner Kunst die Wendung ins Brutale gibt. Bezeichnenderweise wird die in seinem früheren Werk sichtbare satirische Note – wenn auch nicht völlig ausgeschlossen – so doch allmählich abgeschwächt, und zwar durch ein unmittelbares Engagement an eine Welt, die den Wirkstoff, der seine Beziehung zu Wirklichkeit und Kunst immer noch bestimmt, seiner Vergangenheit entnimmt.

a curiosity about her. If, as he says, America made an artist out of him it was because it fills a gap in his self-consciousness, a self-consciousness which uses the twentieth century as a catalyst for an imagination whose poles touch the Five-Cornered Tower in Nuremberg which housed the dreadful Iron Maiden and the man in a uniform of leopard skin, as jazzy, as exhibitionistic as a toy. There is thus a sense in which Lindner's art is dated and another in which it is completely a product of its time. The one is not complete without the other. In a way Lindner paints the attitudes of twentieth-century society as they are rooted in the moral conventions of the nineteenth. But it is his latent medievalism that gives his art its brutal twist. Significantly the note of satire in his earlier work has gradually been compromised – though not expelled entirely – by a more direct involvement with a world that attracts from his past the operative material still functioning in his relationship to reality and art.

New York, April 1960

RICHARD LINDNER

Roland Penrose

An encounter with a painting by Richard Lindner is like coming abruptly to a railroad crossing and being stopped by flashing lights, clanging bells and the warning sign: Stop, look, listen. It carries with it the same urgent message addressed very personally to you. Lindner's work is clear and imperative but it also contains subtle ambiguities. Everything is artificial, it seems. His figures are like toys and yet they carry in them a likeness of ourselves that arouses secret desires and fears. His ruthless observation takes us back to childhood, to our favourite toys, our most dreaded nightmares. In some ways it is highly personal, and yet we find images comparable to his written over the walls of every city. Such things appear in their commonest form in the jungle of advertising which invades our lifes and becomes sadly familiar, yet in spite of this kinship with banality Lindner's work is shockingly unlike everything we have ever seen.

Lindner knows the American scene. He is nourished by its grandeur and its incongruities. He is also a Jew who has his origins in the heart of Germany and it is from the ordered seclusion of his studio, surrounded by his own selection of the most garish and incredibly ingenious toys, that he can view in perspective the pattern of misery and success through which he has lived. Changes of climate, political and social, however, are only incidental to a character as deep-rooted as his. There are old and mysterious influences that hide behind our ways of living and he has the rare ability to probe into their secrets and present us with their disturbing presence.

I do not wish to get trapped in the toils of psychoanalytical criticism or read interpretations that

RICHARD LINDNER

Roland Penrose

Die Begegnung mit einem Bild Richard Lindners ist so, als käme man plötzlich an eine Eisenbahnkreuzung und würde von blinkenden Ampeln, schrillenden Klingeln und dem Warnschild: Stop! Hinsehen! Hinhören! angehalten. Es ist die nämliche, aufdringliche, sehr persönlich an Sie gerichtete Aufforderung. Lindners Werk ist klar und zwingend, aber es enthält eben auch subtilen Doppelsinn. Alles ist künstlich, so scheint es. Seine Figuren gleichen Spielsachen, und doch haben sie darin eine Ähnlichkeit mit uns selbst, die geheime Wünsche und Ängste weckt. Seine unbarmherzige Beobachtungsgabe versetzt uns in die Kindheit zurück, zu unseren Lieblingsspielsachen, zu unseren gefürchtetsten Angstträumen. In mancher Hinsicht ist sein Werk höchst individuell, und doch finden wir vergleichbare Vorstellungen quer über die Mauern jeder Großstadt geschrieben. Solche Dinge erscheinen in ihrer gewöhnlichsten Form im Dschungel der Reklame, die unser Leben erobert und uns beklagenswert vertraut wird, doch trotz dieser Verwandtschaft zur Banalität ist Lindners Werk auf schockierende Weise anders als alles, was wir je gesehen haben.

Lindner kennt die amerikanische Kulisse. Er ist stimuliert von ihrer Größe und von ihrem Widersinn. Auch ist er Jude, der aus dem Innern Deutschlands stammt, und gerade aus der geordneten Zurückgezogenheit seines Ateliers heraus, umgeben von einer persönlichen Auswahl äußerst greller und unglaublich kunstvoller Spielsachen, vermag er das Muster aus Elend und Erfolg, das er durchlebt hat, in richtiger Perspektive zu überblicken. Klimawechsel, politische und soziale, sind jedoch für einen so tiefwurzelnden Charakter nur nebensächlich. Es gibt uralte und geheimnisvolle Einflüsse, die sich hinter unserer Art zu leben verbergen, und er hat die seltene Gabe, in ihr Geheimnis einzudringen und uns mit ihrer beunruhigenden Gegenwart zu konfrontieren.

Ich möchte mich nicht in der Mühle psychoanalytischer Kritik verfangen oder Deutungen geben, die den Intentionen des Künstlers zuwiderlaufen; aber in Lindners Werk fasziniert uns doch ein höchst individuelles Merkmal von Besessenheit. Obwohl sein Ursprung deutlich in Beziehung zu stehen scheint mit so alten und allgemein erfreuenden Dingen wie Spielzeug und Zirkus, so kommt sein Hauptthema doch aus einer geheimnisvolleren, eigenen Welt. Das führt zu der Frage, inwieweit unsere private Welt einzig und einzigartig ist oder ob sie Teil eines universellen menschlichen Bewußtseins ist, wie exzentrisch und pervers es auch sein mag. Es ist nicht ungewöhnlich, unter den phantasiebegabtesten Künstlern und Dichtern eigentümliche Wahnvorstellungen zu finden. Erinnert man sich zum Beispiel an die Perversitäten Baudelaires und Swinburnes, so erkennen wir klar, daß Obsessionen dem Werk eines Dichters wesentliche Akzente verleihen, daß sie ihm zufällig kommen und sein ganzes Leben hindurch bleiben. Sie stellen in der Tat seinen eigenen Weg dar, auf dem er eine Verbindung zur Wirklichkeit erreicht, einen ganz und gar von erotischem Verlangen gefärbten Weg, der zu einer neuen und individuellen Sicht führt.

Ich könnte hieraus eine Lobrede auf die Besessenheit machen, wäre das nicht unangebracht bei meinem Versuch, die beunruhigende Faszination Lindners zu verstehen, bei der dies nur ein Faktor ist. Aber es scheint offensichtlich, daß der Hauptgrund seiner Macht ein wohlgehegtes und sehr individuelles Merkmal der Erotik ist, das durch seine (Lindners) Vertrautheit mit jenem anderen verwandten und gleichermaßen universellen Einfluß unterstützt wird: der Anziehungskraft des Spielzeugs und dem Wissen um seine Eigentümlichkeit. Das Spielzeug erscheint schließlich schon früh in unserem Leben als notwendiges Vergnügen, als greifbares Symbol instinktiven Verlangens. Wenn wir aufwachsen, bilden wir uns ein, wir könnten uns von diesem, dem Erwachsenenbenehmen unangemessenen Schein befreien, aber in Wirklichkeit ist alles, was geschieht, nur, daß ein Ersatzprozeß einsetzt. Frauen lieben ihre Puppen weiter, als bequemes Mittel, ihre mütterlichen Instinkte zu sublimieren, während es Männer freut, von Mädchen als von ihren Puppen zu denken, und sie Vergnügen daran haben, Erfindungen zu

may be unwarranted into the artist's intentions, but in Lindner's work we are struck by a highly personal brand of obsession. Although its origins seem clearly related to such ancient things so universally enjoyed as toys and the circus, the main theme emerges from a more secret world of his own. This raises the question as to how far our private worlds are solitary and unique or whether they are part of a universal human consciousness, however eccentric and perverse they may be. It is not unusual to find peculiar obsessions among the most imaginative artists and poets. For instance, remembering the perversities of Baudelaire and Swinburne, we realize that obsessions contribute an essential savour to a poet's work, that they come to him by chance and remain throughout his life.They are in fact his own channel through which he gains contact with reality, a channel, coloured throughout with erotic yearnings, that gives access to a new and personal vision.

I could make of this a eulogy of obsessions were it not out of place in my attempt to understand the disquieting fascination Lindner exerts and in which this is only one factor. But it seems obvious that the primary cause of his power is a wellnourished and very personal brand of eroticism aided by his familiarity with that other allied and equally universal influence, the attraction of toys and his knowledge of their significance. The toy after all appears early in our lives as a necessary pleasure, the tangible symbol of instinctive desires. As we grow up we imagine that we are able to rid ourselves of this make-believe unworthy of adult behaviour but in reality all that happens is that a process of substitution sets in. Women continue to love dolls as an easy way of sublimating their maternal instincts while men are happy to think of girls as their dolls and to find pleasure in inventing and risking their lives in powerful dangerous gadgets believing that there is great virtue in doing so.

But it is not only in these simple ways that the toy continues to have a magic power nor are toys needed to satisfy only our most tender or noble feelings. The widespread popularity of lead soldiers has for many years made this clear. Also the toy itself seems to contain the seed of its own destruction. The doll is traditionally torn to pieces as children grow up and develop a possessive tyranny over it, or the toy becomes a Frankenstein monster capable of destroying them.

But it is not a toy level crossing at which Lindner stops us. He instructs us and warns about the treacherous world of toys, about toys covered with poisonous paint or lipstick, toys that explode, toys specially loved by intellectuals that produce a sick frustration, toys designed for athletes that turn them into teams of gaudy gorillas, toys for teenagers that give technical instruction in methods of instant murder, toys that seduce and produce a nervous laugh because of their obscenity, toys that ingeniously use new materials so as to produce a sensation of nausea, gorgeous toys that may be as beautiful and alluring on the surface as the iron virgin of Nuremberg and like her as cleverly calculated to torture and kill.

But to return to Lindner himself. He escapes the senile fate of those who get lost in the fantasmagoria of toys because of a more dominant theme—woman. It is her presence, her appearance like the great red triangle that calls us to a halt and rings the bell of reality in a world of puppets. She appears to us a mixture of the soft white-fleshed damsel in distress and the femme fatale adorned with all the exotic clinging vulgarity of the circus. The adornments with which he invests her give her

machen und ihr Leben bei gefährlichen Unternehmen aufs Spiel zu setzen, weil sie glauben, daß darin ein besonderer Wert liege.

Aber nicht nur bei diesen einfachen Gewohnheiten behält das Spielzeug seine magische Kraft oder werden Spielsachen gebraucht, um nur unsere zartesten oder edelsten Gefühle zu befriedigen. Die weitverbreitete Beliebtheit der Zinnsoldaten hat das viele Jahre hindurch deutlich gemacht. Auch scheint das Spielzeug selbst den Keim der eigenen Zerstörung in sich zu tragen. Die Puppe wird üblicherweise in Stücke gerissen, wenn Kinder heranwachsen und eine besitzergreifende Tyrannei ihr gegenüber entwickeln; oder das Spielzeug wird zum Ungeheuer à la Frankenstein, das fähig ist, sie zu vernichten.

Aber es ist keine Kreuzung auf Spielzeugebene, an der Lindner uns anhält. Er belehrt uns und weist warnend auf die trügerische Welt des Spielzeugs hin: Spielsachen, die mit giftiger Schminke oder mit Lippenstift überzogen sind, Spielsachen, die explodieren, besonders von Intellektuellen geschätzte Spielsachen, die eine angewiderte Enttäuschung hervorrufen, auf für Sportler bestimmte Spielsachen, die sie in Mannschaften bunter Gorillas verwandeln, auf Spielsachen für Teenager, die technische Anleitung zu unmittelbaren Mordmethoden geben, Spielsachen, die verführen und durch ihre Obszönität ein nervöses Lachen hervorrufen, Spielsachen, die scharfsinnig neue Materialien benutzen, um ein Übelkeitsgefühl auszulösen, auf prächtiges Spielzeug, das, oberflächlich betrachtet, so schön und anziehend sein kann wie die Eiserne Jungfrau von Nürnberg und wie sie geschickt darauf berechnet, zu quälen und zu töten.

Aber zurück zu Lindner selbst. Er entgeht dem senilen Schicksal derer, die sich in den Phantasmagorien des Spielzeugs verlieren, dank eines dominierenden Themas – dem der Frau. Ihre Gegenwart, ihre Erscheinung bringt uns wie das große rote Dreieck zum Halten und läutet die Glocke der Realität in einer Welt von Marionetten. Sie erscheint uns als eine Mischung zwischen dem zarten, weißhäutigen Ritterfräulein im Elend und der mit der ganzen exotischen, klebrigen Vulgari-

tät des Zirkus geschmückten femme fatale. Der Schmuck, mit dem er sie ausstattet, verleiht ihr weiteren herausfordernden Reiz. Selten nur zeigt er uns ihre ganze Nacktheit. Lindner hat anderes über ihren Status auszusagen. Die Schale, in die er sie einschließt, bedeckt den größeren Teil ihrer Glieder und ihres Körpers, ihre intimeren geschlechtlichen Attribute aber, über denen Mund und Augen wie Neonreklamen für ein Freudenhaus erscheinen, bleiben in aggressiver Weise für das Auge sichtbar. Der insektenähnliche Panzer, in den sie hineingestellt wird, quält unsere Phantasie; er ist ein Korsett, das die magische Form der Frau modelliert und idealisiert und ihren zarten Körper vor Beleidigung und Brutalität schützt, aber er läßt auch jene Organe, die für gewöhnlich verborgen werden, in bezeichnender Weise entblößt.

Aber das, was schützt, engt auch ein und bewirkt den doppeldeutigen Eindruck, daß seine Trägerin entweder verwerflicher Herrschaft unterworfen wurde oder daß sie sich absichtlich mit überlegener Stärke gewappnet hat. Der Harnisch, in dem sie lebt, ist geschickt ausgedacht. Er ist unnachgiebig und schamlos indiskret, und doch gehorcht sie seinem einengenden Zwang. Wir empfinden einen perversen Zorn auf die verführerischen Reize einer Frau, die das stolze Opfer solch unerträglicher Widersprüche ist.

Richard Lindner ist jedoch fähig, Zorn in Bewunderung zu verwandeln. Sein Wissen um die Kunst ist begründet, genau wie sein Wissen um das sinnliche Verlangen. Der kindliche Zwang, das geliebteste Spielzeug auseinanderzunehmen, um zu sehen, wie es funktioniert, wird von ihm in die wohldurchdachte Absicht des Kubisten umgesetzt, die Form zu zerlegen, um sie mit stärkerer Ausdruckskraft neu zu erschaffen. Lindners Kunst könnte als psychoanalytischer Kubismus beschrieben werden, aber seine Quellen gehen viel weiter zurück. Er selbst erkennt den Einfluß Giottos und auch Dürers an, der in Nürnberg geboren wurde, wo Lindner seine Kunstfertigkeit als Maler erlernte, in einer Stadt, die für ihre Spielsachen und für ihre Folterinstrumente berühmt ist. Aus der jüngeren Zeit sind Léger, Chirico, Balthus und Picasso die Künstler, denen er sich eng verwandt

new provocation. It is rare that he shows us her total nakedness. Lindner has other things to say about her status. The shell in which he encloses her covers the greater part of her body and limbs leaving aggressively obvious her more intimate sexual attributes, above which mouth and eyes appear like neon signs advertising a house of pleasure. The insectlike carapace in which she is placed torments our imagination; it is a corset which moulds and idealizes the magic form of woman and protects her tender body from insults and brutality but also it leaves significantly exposed those organs which are habitually hidden.

But that which protects also imprisons and offers us the ambiguous sense that its wearer has either been submitted to a vicious domination or that she has deliberately armed herself with superior strength. The harness in which she lives has been skilfully designed. It is relentless and flagrantly indiscreet, yet she is submissive to its restraints. We feel a perverse rage at the seductions of a woman who is the proud victim of such intolerable contradictions.

Richard Lindner however is able to turn rage into admiration. His knowledge of the arts is well founded as is his knowledge of sexual desire. The childish necessity to break up the most cherished toy so as to understand better how it works is translated by him into the cubist's reasoned intention of dissecting form in order to recreate it with greater significance. Lindner's art could be described as psychoanalytical cubism, but his origins go back much further. He himself recognizes the influence of Giotto and also of Dürer who was born in Nuremburg, where Lindner learned his technique as a painter, a city renowned for its toys and its tortures. In more recent times Léger, Chirico, Balthus and Picasso are the artists with whom he has the closest affinities, ranging from stylistic simplification to complex eroticism.

Everything in Lindner's work is clear and precisely delineated. His colours shout at us and his forms are sharp enough to wound. The gaiety, swagger, glitter and well-drilled movement of the circus are present, bringing with them that which from childhood has made the pulse quicken and an innocent exuberance rise to the head. The tigers, the Redskins and the thrill of fierce colours appear alongside the tender flesh of the blond target of the knife-thrower. Violence, danger and lust are our riotous bedfellows in the most tempting and apparently most innocent of games.

Lindner's games however have their rules and a clear but unobtrusive structure which assures the brilliance of their performance and holds his spectators breathless. Watch the interplay of colour he provides for us in Double Portrait. He keeps our attention travelling between the two imposing competitors for the same title like tennis fans at Wimbledon; red changes to green, green to purple, yellow to blue, blue to purple, and only the fierce display of voluptuous flesh beneath this panache of kaleidoscopic variety remains almost stable. One naked breast, spinning like a planet in space, eyes us with a provocative stare in both versions. We have a disturbing sensation that the hard decorative forms that clothe this woman are sharp as surgeons' knives threatening to cut into her flesh and forbidding us to taste the fruits of our desire. There is to be no communication between us and this Juno of Madison Avenue; even her eyes can tell us nothing, masked as they are by forbidding crustaceous frames and glazed with an impenetrable metallic surface. Her lascivious lips also give us their warning as they change from a rich seductive carmine to a corpse-like mauve. The dangers of the seduction of this femme fatale are made amply clear even in the serpent-skin lining of her corset; her presence is far from trivial and her appeal goes beyond a mere masquerade.

fühlt; das reicht von stilistischer Durchsichtigkeit bis zu komplexer Erotik.

Alles in Lindners Werk ist klar und genau dargestellt. Seine Farben schreien uns an, und seine Formen sind scharf genug, um zu verwunden. Die Pracht, das Prahlerische, der Glanz des Zirkus ist gegenwärtig; sie haben das an sich, was von Kindheit an den Puls schneller schlagen und sprudelnde Laune zu Kopf steigen läßt. Die Tiger, die Rothäute und die Wogen greller Farben erscheinen neben dem zarten Körper der blonden Zielscheibe des Messerwerfers. Gewaltsamkeit, Gefahr und Wollust sind unsere zügellosen Genossen in dem verlockendsten und augenscheinlich harmlosesten aller Spiele.

Lindners Spiele haben jedoch ihre Regeln und eine klare, aber unaufdringliche Struktur, die die Brillanz ihrer Aufführung sichert und seine Zuschauer atemlos gefangenhält. Beobachten Sie die Wechselwirkung der Farbe, die er für uns im „Double Portrait" bereithält. Er läßt unsere Aufmerksamkeit beständig zwischen den beiden imposanten Bewerbern um denselben Titel hin- und herwandern wie bei den Tennisfans in Wimbledon; Rot wird zu Grün. Grün zu Purpurrot; Gelb zu Blau, Blau zu Purpurrot, und nur die wilde Zurschaustellung üppigen Fleisches unter diesem Prunk kaleidoskopartiger Buntheit bleibt fast unverändert. Eine nackte Brust, die wie ein Planet im Weltraum kreist, sieht uns in beiden Versionen herausfordernd starr an. Wir haben das beunruhigende Gefühl, daß die harten dekorativen Formen, die diese Frau bekleiden, scharf sind wie Skalpelle, daß sie in ihr Fleisch zu schneiden drohen und uns verbieten, die Früchte unseres Verlangens zu kosten. Zwischen uns und dieser Juno von der Madison Avenue kann es keine Verbindung geben; sogar ihre Augen können uns nichts sagen, verdeckt wie sie sind durch bedrohliche krustenartige Rahmen und verglast mit einer undurchdringlichen metallischen Fläche. Auch ihre lüsternen Lippen geben uns ihr Warnzeichen, wenn sie sich von einem satten, verführerischen Karmin zu einem leichenhaften Mauve verändern. Die Gefahren des von dieser femme fatale ausgehenden verführerischen Reizes werden sogar in der Schlangenledereinfassung ihres Korsetts ausführlich verdeutlicht; ihre Erscheinung ist keineswegs trivial, und ihre Anziehungskraft geht über die bloße Maskerade hinaus.

Trotz ihrer übertriebenen Selbstsicherheit gehört die Dame des „Double Portrait" doch zu unserer Welt. Aber die noch unheimlichere Gestalt des „Angel in Me" wird zur Heldin der Zukunft, wenn Weltraumreisen alltäglich und die erotischen Probleme der Astronauten dringliche Realität sein werden. Sex wird dann zum großen Teil von medizinisch-mechanischen Disziplinen abhängen, und wenn wir der drohenden emotionalen Sterilisierung entgehen wollen, müssen wir, was praktische Vorschläge anbelangt, auf Lindner sehen.

Wenn die Geschichte des Menschengeschlechts anhand seines Spielzeugs verfolgt werden kann, dann prophezeien Lindners Spielsachen die Zukunft der Erotik. Er ermöglicht die Hoffnung, daß eines Tages im Bereich zwischen Mars und Venus das Raumschiff Cupido I bei einem Rendezvous zwischen einem Mann und einer Frau à la Lindner zugegen sein wird. Ihre Vereinigung im äußeren Weltraum wird ein neues Geschlecht von Asteroiden, von Satellitenbabies und menschlichen Sternschnuppen hervorbringen. Die drohende Ausrottung Eros' durch die Wissenschaft, der Alptraum vom Sex aus dem Laboratorium und von der Aufhebung des Gefühls durch Reagenzglas und Spritze beginnen vor der Aussicht auf diese faszinierenden Begegnungen, die weiterhin notwendig, fruchtbar und rauschhaft sein werden, zurückzuweichen.

Aber wenn ich weiter schaue, höre ich wieder den Klang von Lindners Warnglocke. Mein Flug hat mich zu weit geführt. Als bezaubertes Opfer der beunruhigenden Wirkung des „Angel in Me" werde ich mit einer anderen femme fatale konfrontiert, die mit strahlender Fanfare die Rückkehr zu den Freuden und Gefahren des Zirkus ankündet. Hervortretend aus einem schwarzen Rhombus, der die Öffnung ihres Zeltes sein könnte, steht sie da, getarnt durch einen kunstvollen Schutzhelm, bereit für die Gefahr oder bereit, die Dinge gefährlich zu machen, während sie ihre scharlachfarbene Zunge herausfordernd an einem grünen Dauerlutscher

In all her extravagant self-assurance the lady of the Double Portrait still belongs to our world. But the even more sinister figure of the Angel in Me becomes the heroine of the future when space travel will be commonplace and the erotic problems of astronauts an urgent reality. Sex will then largely depend on medico-mechanical disciplines and if we are to escape the emotional sterilization which threatens we must look to Lindner for practical suggestions.

If the history of the human race can be traced in its toys, then Lindner's toys prophesy the future of eroticism. He provides hope that one day within the orbit of Mars and Venus the spaceship Cupid I will assist at a rendezvous between a Lindnerized man and woman. Their copulation in outer space will produce a new race of asteroids, satellite babies and human shooting stars. The menace of the extermination of Eros by science, the nightmare of laboratorial sex and the annihilation of emotion by the test tube and syringe begin to retreat before the prospect of these magnetic encounters which will continue to be imperative, fertile and delirious.

But as I look further I hear again the clang of Lindner's warning bell. My flight has taken me too far. Enchanted victim of the disquieting efficiency of the Angel in Me, I am confronted with another femme fatale announcing with a brilliant fanfare a return to the delights and perils of the circus. Emerging from a black diamond which could be the opening of her tent she stands masked with an elaborate protective helmet ready for danger or ready to make things dangerous, while in provocation she refreshes her scarlet tongue with a green lollipop. Who is she to appear with such authority naked, wearing nothing but purple gloves and striped tights? A star medallion covers her white belly on which the position of the profile of an Indian chief coincides with one letter in the background word—the V for victory of her sex in LOVE. She is adorned with circus paraphernalia and the make-believe of toys. She is artificial in every detail, even her hair is a rubber wig and yet this XXth-century drugstore Venus has an authority and a seduction that are real and effective. It is here that Lindner shows his power as a magician, proving his skill to make his artifice become imposing and memorable, more impressive than the human phantoms we pass daily in the street. We find no vague compromises, no indecision in the forms he invents. It is with conviction that the idol, the fetish is presented to us and no veneer of aesthetic good manners softens the impact. The obvious effrontery of his images and the mysterious ambiguity of their meaning stop us on the tracks by their compelling power. Lindner's art is not a remote witty comment on the society in which we live. He is minutely and deeply involved and his own personal vision becomes a wide-screen projection of Pandemonium today.

January 1967
By courtesy of Sir Roland Penrose and Mr. James Fitzsimmons.

labt. Wer ist sie, daß sie mit solch nackter Autorität auftritt und nichts als purpurrote Handschuhe und gestreifte Trikothosen trägt? Ein sternförmiges Medaillon bedeckt ihren weißen Leib, auf dem das Profil eines Indianerhäuptlings in seiner Stellung mit einem Buchstaben im Hintergrundwort zusammentrifft — mit dem V für „Victory“ in „Love“, dem Sieg ihres Geschlechts in der Liebe. Sie ist mit Zirkusattributen und dem Schein des Spielzeugs geschmückt. Sie ist künstlich in jeder Einzelheit, sogar ihr Haar besteht aus einer Gummiperücke, und doch hat diese Drugstore-Venus des 20. Jahrhunderts eine Autorität und einen verführerischen Reiz, der real und wirksam ist. Gerade hier zeigt Lindner seine Macht als Zauberer; er beweist seine Fertigkeit, indem er sein Kunstgebilde imposant und erinnerungswürdig werden läßt, eindrucksvoller als die menschlichen Phantome, an denen wir täglich auf der Straße vorbeigehen. Wir finden keine unklaren Kompromisse, keine Unschlüssigkeit in den Formen, die er ersinnt. Aus Überzeugung wird uns das Idol, der Fetisch dargeboten, und kein äußerer Anstrich ästhetischen Wohlverhaltens schwächt den Zusammenprall ab. Die offensichtliche Frechheit seiner Bilder und der geheimnisvolle Doppelsinn ihrer Bedeutung halten uns durch ihre unwiderstehliche Gewalt auf den alten Gleisen an. Es handelt sich bei Lindner nicht um eine abgelegene, geistreiche Kritik der Gesellschaft, in der wir leben. Lindner ist tief und bis ins Detail von ihr in Anspruch genommen, und seine ihm eigene individuelle Vision wird zur Breitwandprojektion des heutigen Pandämoniums.

Januar 1967

LEBENSDATEN

1901	Richard Lindner geboren in Hamburg (Mutter Amerikanerin); die Eltern übersiedeln im gleichen Jahr nach Nürnberg
1922–24	Kunstgewerbeschule Nürnberg
1924–25	Kunstgewerbeschule München
1925–27	Kunstakademie München
1927–28	In Berlin
1929	In München für den Verlag Knorr und Hirth tätig
1930	Heirat
1933	Flucht nach Paris; lebt in Paris als Maler; Begegnung mit Picasso und Gertrude Stein
1939	Internierung, dann in der französischen und englischen Armee
1941	Emigration nach New York; arbeitet als Illustrator für Magazine wie Fortune, Vogue, Harper's Bazaar, Seventeen u. a.
1948	Amerikanischer Staatsbürger
1950	beginnt wieder zu malen
1952	als Lehrer am Pratt Institute in Brooklyn; beendet endgültig seine Tätigkeit als Illustrator
1957	erhält den William and Norma Copley Foundation Award Lectures an der Yale University School of Art and Architecture, New Haven, Connecticut
1965	List Art Poster Program Commission; Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Richard Lindner lebt und arbeitet in New York.

BIOGRAPHY

1901	Born in Hamburg, Germany (American mother), parents move to Nürnberg
1922–24	Art School Nürnberg
1924–25	Art School Munic
1925–27	Academy Munic
1927–28	Berlin
1929	Works for publishing house Knorr & Hirth, Munic
1930	Marriage
1933	Escape to Paris, lives in Paris as painter, meets Picasso and Gertrude Stein
1939	Political confinement, afterwards in French and English army
1941	Emigrates to New York, works as illustrator for magazines like Fortune, Vogue, Harper's Bazaar, Seventeen amongst others
1948	American citizenship
1950	Starts to paint again
1952	Teaches at Pratt Institute in Brooklyn, gives up job as illustrator
1957	Gets William and Norma Copley Foundation Award, lectures at Yale University School of Art and Architecture, New Haven, Connecticut
1965	List Art Poster Programm Commission, guest lecturer at Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Lives and works in New York.

MATERIALIEN ZU EINEM OEUVRE-VERZEICHNIS

1 Jacqueline Asleep, 1937
Pencil – Bleistift
36,19 x 25,40 cm
Collection: Richard Lindner, New York

2 Vogel, Surrealistische Zeichnung, um 1943
60 x 40 cm
Collection: The Museum of Modern Art,
New York

3 Head, 1948
Gouache und Collage
25,40 x 35,56 cm
Signatur: R. Lindner, 1948, lower right corner – rechts unten
Collection: Mr. Wilder Green, New York

4 Girl Sitting, 1950
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
100 x 65 cm
Signatur: R. Lindner, Paris 1950
Collection: Klaus und Helga Hegewisch,
Hamburg

5 Marcel Proust, 1950
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
71 x 61 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

6 Verlaine, 1950
Oil on canvas – Öl auf Leinwand

7 Woman, 1950
Oil on canvas – Öl auf Leinwand

8 Marche militaire, 1950/61
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
102 x 77 cm

9 Cyclist, 1951
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
101,60 x 50,80 cm
Signatur: R. Lindner, 1951, above lower left – unten links
Collection: Mr. Victor Lownes, London

10 The Academician, 1951
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
116,84 x 66,04 cm
Signatur: R. Lindner, Paris 1950/51, lower right – unten rechts
Collection: Miss Helen Mary Harding,
New York

11 The Gambler, 1951
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
76,20 x 65,64 cm
Collection: Mr. Saul Steinberg, New York

12 The Wheel, 1951
101,60 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Charles Harrison III,
Cincinnetti, Ohio

13 The Wheel, 1951
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
101,60 x 76,20 cm
Collection: Mr. Saul Steinberg, New York

14 Woman in Corset, 1951
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
101,60 x 50,80 cm
Collection: Mme. André Bloc, Boulogne/Seine

15 Untitled, 1952 (The artist's wife)
Pencil — Bleistift
40,64 x 30,48 cm
Collection: Richard Lindner, New York

16 Man and Woman, 1953
Watercolor and pencil — Wasserfarbe und Bleistift
99,70 x 74,29 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon, New York

17 The Juggler, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 102 cm
Signatur: R. Lindner, 1953, lower right — unten rechts
Literatur: Richard Lindner von Sidney Tillem, William und Norma Copley Foundation, 1960
Collection: Mr. and Mrs. Donald F. Morris, Detroit, Michigan

18 The Meeting, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
152,40 x 182,90 cm
Collection: Museum of Modern Art, New York
Given anonymously, 1962

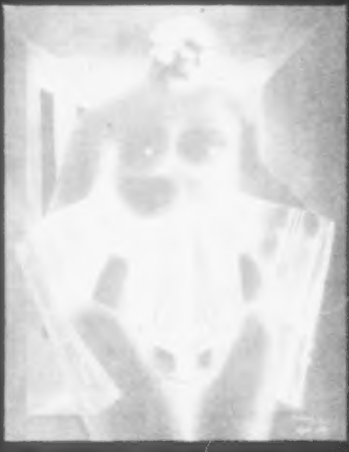
19 The Visitor, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Signatur: R. Lindner, 1953, lower right — unten rechts
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

20 The Visitor, 1953
Pastel — Pastell
64,77 x 49,53 cm
Signatur: "The visitor" — Richard Lindner, 1953
Collection: Mrs. Ingeborg A. E. Wiener ten Haeff, New York

21 Boy, 1954
Pencil-drawing — Bleistiftzeichnung
63,50 x 45,72 cm
Collection: Mr. and Mrs. Richard L. Selle, Chicago, Illinois

22 Boy with Machine, 1954
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
101,60 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. C. L. Harrison, Batavia, Ohio

23 The Admiral, 1954
Watercolor — Wasserfarbe
64,77 x 45,72 cm
Collection: Union Carbide Corporation, New York



24 The Corset, 1954
Watercolor — Wasserfarbe
58,42 x 73,66 cm
Collection: B. C. Holland Gallery, Chicago

25 Woman, 1954
Watercolor – Wasserfarbe
29 x 23 cm
Collection: Judge Henry Epstein, New York

26 Untitled, 1954
Pencil and crayon – Bleistift und Zeichenstift
64,14 x 45,09 cm
Collection: Mr. and Mrs. Douglas Auchincloss, New York

27 The Billiard, 1954/55
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
76,20 x 101,60 cm
Collection: Mr. H. Marc Moyens, Alexandria, Virginia

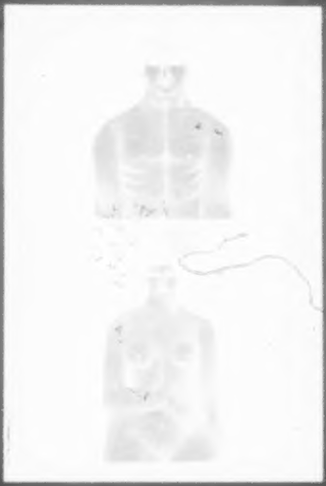
28 Boy, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
96,52 x 65,64 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

29 Boy with Machine, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
121,92 x 70,72 cm
Collection: Miss Priscilla Morgan, New York

30 Couple, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 51,70 cm
Signatur: R. Lindner, 1955, lower right – unten rechts
Collection: D. and J. de Menil Collection, Houston, Texas

31 Girl, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

32 Girl, 1955
Pencil – Bleistift
72,39 x 57,15 cm
Collection: Mr. and Mrs. Harris B. Steinberg, New York



33 The Couple, 1955
Collection: William Copley, New York

34 Untitled, 1956
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
57 x 73,66 cm
Signatur: R. Lindner, 1956
Collection: Mrs. Ingeborg A. E. Wiener ten Haeff, New York

35 Woman in Corset, 1956
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
63,50 x 45,72 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

36 Dogs, 1958
Pencil and watercolor – Bleistift und Wasserfarbe
19,68 x 11,43 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

37 Event, 1958
Watercolor, oil, pastel and ink – Wasserfarbe, Öl, Pastell und Tinte
34,29 x 41,91 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt, New York

38 Girl, 1958
Pencil and watercolor – Bleistift und Wasserfarbe
64,77 x 41,91 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom, New York

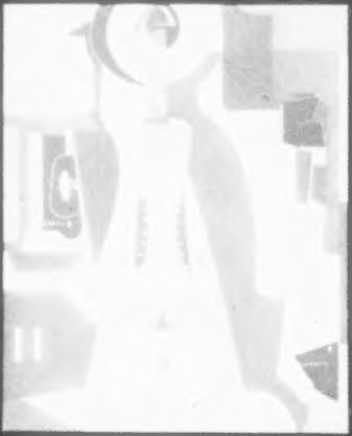
39 One Afternoon, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
101,60 x 76,20 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

40 Pause, 1958/61
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 88,90 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

41 Stranger I, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon, New York

42 Stranger II, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,50 x 101,50 cm
Signatur: R. Lindner, 1958
Collection: The Tate Gallery, London

43 The Brothers, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
99 x 63,50 cm
Signatur: R. Lindner, 1958, lower left – unten links
Privat-Collection



44 The Entry, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152 x 120 cm
Collection: Betty Parsons Gallery, New York

45 The Scream, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Mr. and Mrs. Charles B. Benenson, New York

46 The Window, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
107,95 x 133,35 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

47 Night Actor, 1959
101,60 x 76,20 cm
Collection: B. C. Holland Gallery, Chicago, Illinois

48 The Target, 1959
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

49 Untitled, 1959
Pencil and watercolor – Bleistift und Wasserfarbe
15,24 x 21,59 cm
Collection: Mr. Peter H. Beard, New York

50 Man with Moustache, 1960
Pastel – Pastell
34,29 x 29,84 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

51 The Death of Verlaine, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand

52 The Keyboard, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
139,70 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Robert B. Mayer,
Winnetka, Illinois

53 The Secret, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 101,60 cm
Collection: Mr. Myron Orlofsky,
White Plains, N. Y.

54 The Target I, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom,
New York

55 Untitled, 1960
Pencil-drawing – Bleistiftzeichnung
18,69 x 26,67 cm
Collection: Mr. Peter H. Beard, New York

56 Untitled, 1960
Pencil and crayon – Bleistift und Zeichenstift
28 x 21,60 cm
Privat-Collection

57 Untitled, 1960
Watercolor and pencil – Wasserfarbe und
Bleistift
42,54 x 34,92 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom,
New York

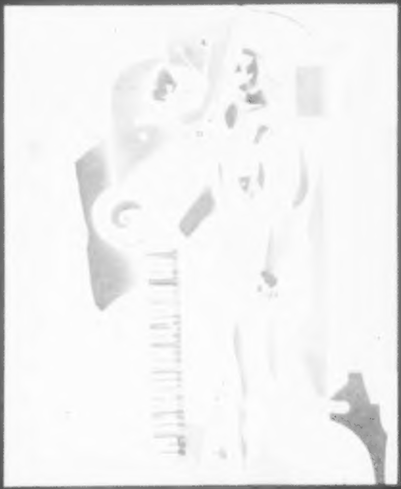
58 Profile, ca. 1960/61
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
Collection: Mr. Simon Goldberg, New York

59 Coney Island, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Noah Goldowsky Gallery, New York

60 Couple 2, 1961
Crayon, pencil and ink – Zeichenstift, Bleistift
und Tinte
69,22 x 45,09 cm
Collection: Mr. and Mrs. Harris B. Steinberg,
New York

61 Frau im Korsett (mit Zielscheibe), 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand

62 Man in Space, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76 cm



63 Musical Visit, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 101,60 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

64 Nummer 5, 1961
Watercolor – Wasserfarbe
73,66 x 58,42 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon,
New York

65 The Couple, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
91,44 x 60,96 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

66 The Red Steir, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Howard Sloan,
New York

67 The Smoker, 1961
Pastel, ink and gouache — Pastell, Tinte und
Gouache
73,02 x 52,70 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt,
New York

68 The Table, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
152,40 x 127 cm
Collection: Mr. and Mrs. Leonard Horwich,
Chicago, Illinois

69 The Target No. II, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
130 x 75 cm

70 The Walk, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Dr. and Mrs. Joseph Gosman,
Toledo, Ohio

71 Two Faces, 1961
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 101,60 cm
Collection: Mr. Burdette S. Wright Jr.,
Washington

72 Untitled, 1961
Pencil, ink and crayon — Bleistift, Tinte und
Zeichenstift
18,87 x 23,50 cm
Collection: Mrs. S. Allen Guiberson,
Dallas, Texas

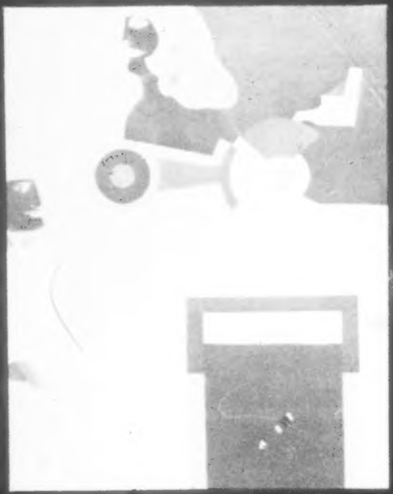
73 I—II (Paar), 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
97 x 122 cm

74 Collage No. 2 with Wig, 1962
Collage
91,59 x 14,60 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

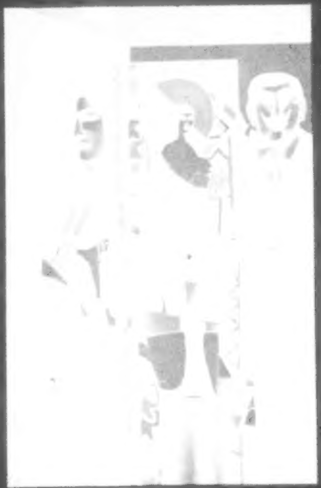
75 Construction, 1962
Assemblage
29,85 x 33,66 cm
Collection: The Museum of Modern Art,
New York

76 Discovery, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
91,50 x 71,10 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right —
unten rechts
Privat-Collection

77 Louis II, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 101,50 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right corner —
unten rechts
Literatur: "Fifty Years of Modern Art", E. B. Henning, Cleveland, Ohio, 1966, Kat.-Nr. 150; Art in America, May—June 1966, S. 48; Newsweek, "Art — The Cleveland's Golden Show", Sept. 12, 1966, S. 100; The Connoisseur "Fifty Years of The Cleveland: Some Golden Anniversary Acquisitions", Oct. 1966, S. 135; The Burlington Mag., Dec. 1966, S. 633.
Collection: Contemporary Collection of The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio



78 Napoleon Still Life, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
125,73 x 100,33 cm
Collection: Mrs. René Bouche, New York



79 Solitary III, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
106,68 x 53,34 cm
Collection: Robert Fraser Gallery, London

80 Untitled, 1962
Pencil and crayon — Bleistift und Zeichenstift
72,39 x 57,15 cm
Signatur: R. Lindner, 1962
Collection: Mr. Richard Brown Baker,
New York

81 Untitled, 1962
Pencil and crayon — Bleistift und Zeichenstift
26,12 x 23,50 cm
Collection: Mr. Peter H. Beard, New York

82 Untitled, 1962
Collage
22,22 x 15,24 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

83 Untitled, 1962
Gouache
64,14 x 57,63 cm
Collection: Mr. and Mrs. Harris B. Steinberg,
New York

84 Untitled, 1962
Crayon and pencil — Zeichenstift und Bleistift
73,02 x 57,15 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right —
unten rechts
Collection: Mr. and Mrs. Martin Sumers,
Teaneck, New Jersey

85 Untitled, 1962
Pencil — Bleistift
76,20 x 56,50 cm
Collection: The Art Institute of Chicago,
Chicago, Ill.

86 Untitled 1, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
200,66 x 127 cm
Collection: Mr. and Mrs. Morton G. Neumann,
Chicago, Ill.

87 Untitled 2, 1962
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
200,66 x 127 cm
Collection: Mr. A. James Speyer, Chicago, Ill.

88 Zauber, 1962
Oil, pastel and crayon — Öl, Pastell und
Zeichenstift
73,02 x 57,15 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon,
New York

89 Charlotte, 1963
Watercolor, pastel and pencil — Wasserfarbe, Pastell und Bleistift
54,61 x 57,15 cm
Collection: The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland

90 Guarded Woman, 1963
Crayon, pencil and collage — Zeichenstift, Bleistift und Collage
101,60 x 66,04 cm
Collection: Mr. Wilder Green, New York

91 Moon Over Alabama, 1963
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
203,20 x 101,60 cm
Collection: Mr. and Mrs. Charles B. Benenson, New York

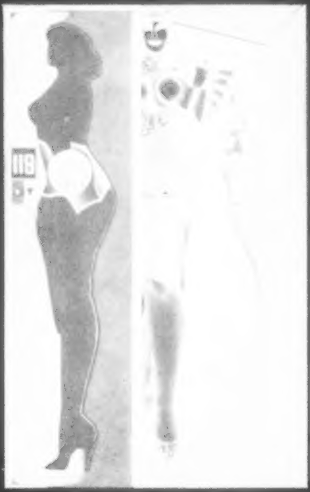
92 September, 1963
Collage and drawing — Collage und Zeichnung
102 x 65 cm
Collection: Mr. Wilder Green, New York

93 The Actor, 1963
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
153 x 102 cm
Signatur: R. Lindner, 1963
Collection: Klaus und Helga Hegewisch, Hamburg

94 The Couple, 1963
Pastell und Tempera
74 x 59 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

95 The Street, 1963
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
182, 88 x 182,88 cm
Collection: Mr. and Mrs. I. M. Pei, Katonah, N. Y.

96 Untitled, 1963
Watercolor and pencil — Wasserfarbe und Bleistift
22,22 x 25,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York



97 119th Division, 1963/64
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
203,20 x 127 cm
Collection: Walker Art Center, Minneapolis

98 1965 — 1964
zweifarbige Lithographie
75 x 53 cm
Signatur: Richard Lindner, lower right — unten rechts
Collection: Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden

99 42nd Street, 1964
Crayon and pencil – Zeichenstift und Bleistift
19,05 x 17,17 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom,
New York

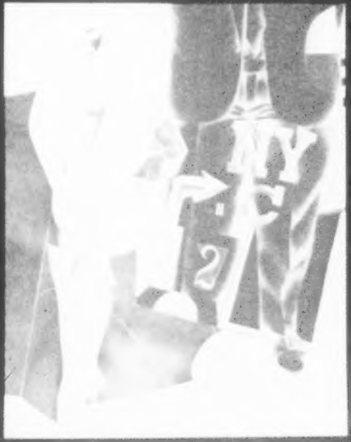
100 42nd Street, 1964
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Mrs. S. Allen Guiberson,
Dallas, Texas

101 Coney Island Nr. 2, 1964
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
73,50 x 58,50 cm
Privat-Collection

102 Frau mit Handtasche, 1964
Aquarell
73,50 x 58,50 cm

103 Hedda, 1964
Pastell
54,61 x 37,47 cm
Collection: Mrs. Hedda Sterne, New York

104 Man, 1964
Aquarell
101,60 x 76,20 cm
Signatur: R. Lindner, 1964, lower right corner –
rechts unten
Collection: Mr. and Mrs. Jerome Friedland,
Detroit



105 New York City, 1964
Crayon and gouache – Zeichenstift und
Gouache
74 x 58,50 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

106 New York City I, 1964
Watercolor, crayon and pencil – Wasserfarbe,
Zeichenstift und Bleistift
62,23 x 48,26 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

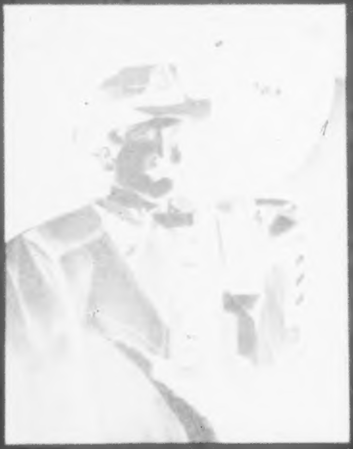
107 New York City II, 1964
Gouache
73,66 x 57,79 cm
Collection: Mr. Barry Miller, London

108 New York City III, 1964
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
178 x 153 cm
Signatur: R. Lindner, 1964
Collection: Klaus und Helga Hegewisch,
Hamburg

109 New York City IV, 1964
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: The Joseph H. Hirshhorn Collection, New York

110 Nude Art, 1964
Crayon and pencil – Zeichenstift und Bleistift
29,32 x 24,76 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom,
New York

111 One Way, 1964
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
203,20 x 127 cm
Collection: Mr. and Mrs. Laurence A. Tisch,
New York



112 Portrait of S, 1964
Crayon and gouache – Zeichenstift und Gouache
74 x 58,50 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

113 Skirt Open, 1964
Watercolor, pencil, crayon and collage – Wasserfarbe, Bleistift, Zeichenstift u. Collage
80,64 x 60,32 cm
Signatur: R. Lindner, 1964, lower right – unten rechts
Collection: Mrs. Robert M. Benjamin, New York

114 Still Life, 1964
Gouache und Collage
74,29 x 66,68 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

115 The Circuit, 1964
Watercolor and collage – Wasserfarbe und Collage
101,50 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Laurence A. Tisch, New York

116 The City, 1964
Watercolor and collage – Wasserfarbe und Collage
73,66 x 56,61 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

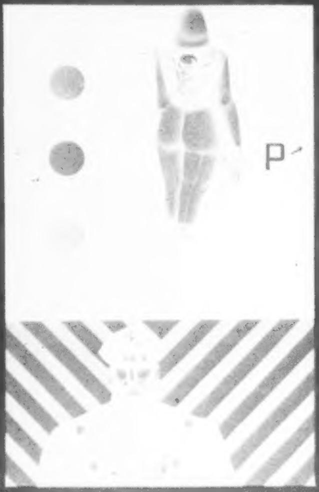
117 The Huntress, 1964
Watercolor and crayon – Wasserfarbe und Zeichenstift
74 x 57 cm
Collection: Mr. and Mrs. Richard Kanner, Huntington Woods, Mich.

118 The Target, 1964
Gouache and pencil – Gouache und Bleistift
60,04 x 38,10 cm
Collection: Mr. Barry Miller, London

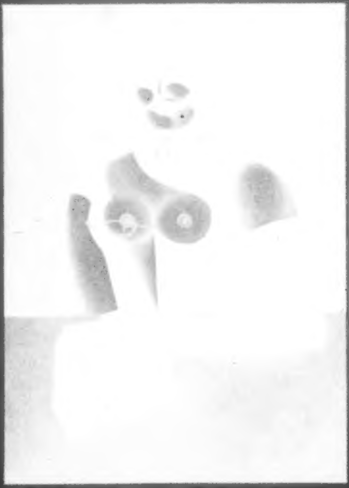
119 Untitled, 1964
Watercolor, pencil and crayon – Wasserfarbe, Bleistift und Zeichenstift
22,38 x 13,97 cm
Signatur: R. Lindner, lower right – unten rechts
Collection: Mrs. Robert M. Benjamin, New York

120 Untitled, 1964
Watercolor, pastel and pencil – Wasserfarbe, Pastell und Bleistift
14,61 x 19,05 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

121 Untitled, 1964
Watercolor, pencil and collage – Wasserfarbe, Bleistift und Collage
34,93 x 42,55 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York



122 Waiting & Passing, 1964
Watercolor and crayon — Wasserfarbe und Zeichenstift
76,20 x 101,60 cm
Collection: Dr. and Mrs. Judd Marmor, Los Angeles, California



123 West 48th Street, 1964
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 177,80 cm
Collection: Noah Goldowsky Gallery, New York

124 Woman, 1964
Watercolor — Wasserfarbe
101,60 x 76,20 cm
Collection: Mr. Jacques Kaplan, New York

125 Woman with Handbag, 1964
Crayon and gouache — Zeichenstift und Gouache
73,66 x 58,42 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

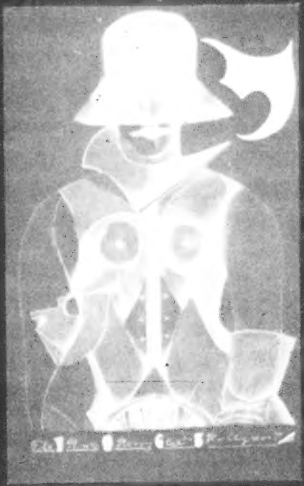
126 Disneyland, 1965
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
203,20 x 127 cm
Signatur: R. Lindner, 1965, lower right corner — unten rechts
Collection: Mr. and Mrs. Lester Francis Avnet, New York

127 Double Portrait, 1965
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
101,60 x 152,40 cm
Signatur: R. Lindner, 1965, lower center — unten Mitte
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York City

128 Number 6, 1965
Watercolor, pencil and collage — Wasserfarbe, Bleistift und Collage
48,89 x 38,73 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

129 Sketch, 1965
Watercolor, ink and pencil — Wasserfarbe, Tinte und Bleistift
25,40 x 20,63 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt, New York

130 The Pink Pussycat, 1965
Oil, pastel and ink — Öl, Pastell und Tinte
45,09 x 24,13 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York



131 The Pink Pussycat, 1965
Watercolor, crayon and pencil — Wasserfarbe, Zeichenstift und Bleistift
58,42 x 22,86 cm
Collection: Mrs. Ilse Getz-Danes, New York

132 To Noma and Bill, 1965
Collage, crayon and pencil — Collage, Zeichenstift und Bleistift
49,53 x 40 cm
Collection: Mr. William Copley, New York

133 Without title, 1965
Collage
41 x 31 cm

134 Angel in Me, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Mr. and Mrs. Robert B. Mayer, Winnetka, Illinois

135 Angel in Me, 1966
Watercolor — Wasserfarbe
98,80 x 73,03 cm
Collection: Mr. and Mrs. Harris B. Steinberg, New York

136 Checkmate, 1966
Gouache
60,33 x 45,72 cm
Collection: The Museum of Modern Art, New York

137 Hello, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Harry N. Abrams Family Collection, New York

138 ICE, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: The Whitney Museum of American Art, New York

139 Leopard Lily, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

140 No, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Mrs. Philip V. Harari, Johannesburg, S.A.

141 Pillow, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

142 Study for Leopard Lily, 1966
Watercolor — Wasserfarbe
101,60 x 71,75 cm
Signatur: R. Lindner, 1966, lower left — unten links
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

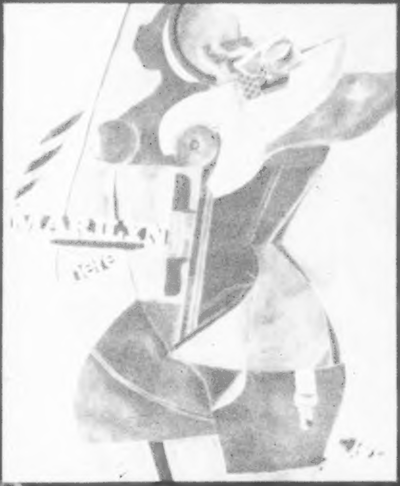
143 Telephone, 1966
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Klaus und Helga Hegewisch, Hamburg

144 Rock-Rock, 1966/67
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas

145 1+1—2, 1967
Buntstift- und Bleistiftzeichnung sowie Collage
71 x 50,50 cm
Signatur: Richard Lindner, 1967, lower right — unten rechts
Literatur: Rolf-Gunter Dienst "Graphic USA", Edition Plus, Baden-Baden, 1968
Collection: Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden

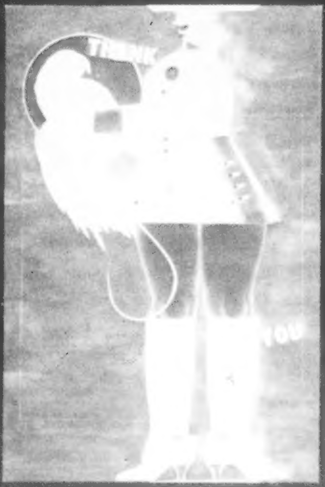
146 Adults Only, 1967
Watercolor — Wasserfarbe
101,60 x 52,70 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

147 Man with Parrot, 1967
Gouache
101,60 x 68,58 cm
Collection: Mr. and Mrs. Richard L. Selle,
Chicago, Illinois



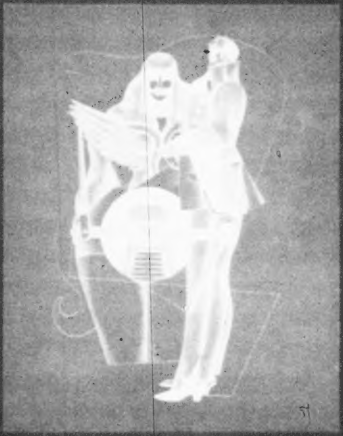
148 Marilyn was here, 1967
Gouache
78,74 x 64,77 cm
Collection: Mr. and Mrs. Seymour M. Klein,
New York

149 Marilyn was here, 1967
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
182,88 x 152,40 cm
Collection: Mr. Max Palewsky, Los Angeles



150 Thank You (Woman with Parrot), 1967
Gouache
115,41 x 76,20 cm
Collection: Mr. Clifford Grodd, Rye, N. Y.

151 Untitled, 1967
Watercolor — Wasserfarbe
62,87 x 97,63 cm
Collection: Mr. and Mrs. Michael Calderon,
New York



152 Untitled, 1967
Watercolor — Wasserfarbe
54,61 x 41,91 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom,
New York

153 Untitled, 1967
Siebdruck
75 x 60 cm
"Graphic USA", Edition Plus, Baden-Baden

154 Untitled, 1967
Watercolor — Wasserfarbe
102 x 72 cm
Collection: Dr. and Mrs. Harry Y. Hoffman,
Detroit, Michigan

155 Untitled, 1967
Watercolor — Wasserfarbe
101,60 x 72,39 cm
Collection: Mr. Jacques Kaplan, New York

156 We are all One, 1967
Pencil and pastel — Bleistift und Pastell
Collection: Hudson Gallery, Detroit, Michigan

BIBLIOGRAPHY — BIBLIOGRAPHIE

Books — Bücher

Lazare, Christopher, ed., Tales of Hoffman, illustrated by Richard Lindner, A. A. Wyn, New York, 1946.

Lippard, Lucy, ed., Pop Art, Frederick A. Praeger Publishers, New York City, 1966.

Exhibition Catalogues — Ausstellungskataloge

A Decade of American Drawings, 1955—1965, Whitney Museum of American Art, New York City. April 28—June 6, 1965.

Americans 1963, Museum of Modern Art, New York City. 1963. Edited by Dorothy C. Miller, with statements by the artists and others.

1965 Annual Exhibition of Contemporary American Painting, Whitney Museum of American Art, New York City, 1965.

Drawing &, The University Art Museum, Austin, Texas, Feb. 6—March 15, 1966. Foreword by Donald B. Goodall. Introduction by Mercedes Matter.

Lindner, 1961, William and Norma Copley Foundation, Chicago, Illinois. Text by Sidney Tillim.

Recent Painting USA: The Figure, The Museum of Modern Art, New York City. Circulated in the United States, 1962—1963. Introduction by Alfred H. Barr, Jr.

The First Five Years, The Whitney Museum of American Art, New York City. May 16—June 17, 1962.

Periodicals — Zeitschriften

Adrian, Dennis, "New York", Artforum, 5 No. 7: 55—58, Mar. 1967.

Alexandre, Arsène, "Das Plakat als Kunstwerk: ein Beitrag um Schaffen Richard Lindners" Das Kunstwerk, 5—6, 1948.

Amberg, G., "Richard Lindner: with German and French texts", Graphis, 5 No. 25: 8—13, 1949.

American Artist, 18:29, Reproduction, "Advertisement for D'Orsay", Feb. 1954. 13: 34, Reproduction, "Cover and Illustrations for Tales of Longfellow", May 1949. 18: 42, "Title card for TV program: Studio 1", Sept. 1954.

Apollo, ns 78: 58, Reproduction, "Keyboard", July 1963.

Architectural Review, 136: 136, Reproduction, "Musical Visit", Aug. 1964.

Artforum, 5: 55, 56, "Exhibition at Cordier and Ekstrom Gallery", Mar. 1967.

Art in America, 54: 48, Reproduction, "Louis II", May 1966. 52: 12, Reproduction, "Moon over Alabama", Feb. 1964. 53: 61, "Vancouver Art Gallery (poster)", Apr. 1965. 50: 80, Reproduction, "Walk", 1962.

Art International, 7 No. 6: 71—75, "Americans 1963' at the Museum of Modern Art, New York", June 1963. 7 No. 6: 77, Reproduction, "Louis II 1962", June 1963. 6 No. 7: 37, Reproduction, "Musical Visit", Sept. 1962.

Art News, 64: 11, "Collages and paintings at Cordier and Ekstrom", Apr. 1965. 63: 10, "Exhibition at Cordier and Ekstrom Gallery", Mar. 1964. 60:10—11, "Exhibition at Cordier and Warren Gallery", Oct. 1961. 57:15, "Exhibition at Parsons", Feb. 1959. 54: 55, "Exhibition of paintings at Parsons Gallery", Feb. 1956. 52: 44, "First 1-man show in America at Parsons Gallery", Feb. 1954. 63: 65, "Musical Visit", May 1964.

Arts, 33: 59, "Exhibition at Parsons", Mar. 1959. 30: 57, "Exhibitions of paintings and drawings at Parsons Gallery", Mar. 1956. 41: 58, Reproduction, "Telephone 1966", Feb. 1967.

Ashton, D., "Americans 1963 at the Museum of Modern Art". Arts and Architecture, 80: 4, July 1963. "Art USA 1962", Studio, 163: 91, Mar. 1962. "It's a Big Country", Studio, 173 No. 887:153—4, Mar. 1967. "New York Gallery Notes", Art in America, 55 No. 1: 91, Jan.—Feb. 1967. "Richard Lindner, the secret of the inner voice with French, Italian and German summaries", Studio, 167:12—17, Jan. 1964. "Show at the Cordier-Warren Gallery", Arts and Architecture, 79: 6, Feb. 1962.

Benedikt, Michael, "New York, Eroticism of Late", Art International, 11 No. 4: 65, Apr. 20, 1967.

Baro, G., "Gathering of Americans", Arts, 37: 33, Sept. 1963.

Borsick, Helen, "His Art Neither Pop Nor Op But Lindner", Cleveland Plain Dealer, Apr. 14, 1966.

Cleveland Museum Bulletin, 53:153, Reproduction, "Louis II", June 1966. 53:247, Reproduction, "Louis II", Sept. 1966.

Museum of Modern Art, 29 No. 2—3:44, Reproduction, "Mirror", 1962.

Newsweek, "Stop, Caution, Go", Mar. 9, 1964.

New York Times, II, 15:3, "Richard Lindner — One Man Show", Mar. 8, 1964. II 25:1, "Richard Lindner — One Man Show", Jan. 22, 1966.

O'Doherty, Brian, "Lindner's Private But Very Modern Hades", New York Times, Mar. 8, 1964.

Penrose, R., "Richard Lindner", Art International, 11:30—3, Jan. 1967.

Perreault, J., "Venus in Vinyl", Art News, 65:46—8, Jan. 1967.

Print, 10:25, Reproduction, "Illustration for Charm", Sept. 1955.

Quadrum, No. 13:59, Reproduction, "Musical Visit", 1962.

Raynor, V., "Exhibition at Cordier-Ekstrom", Arts, 38:41, May 1964.

Reichardt, J., "Les expositions à l'étranger: Londres", Aujourd'hui, 6:58, Sept. 1962.

Roberts, C., "Les expositions à New York", Aujourd'hui, 8:96, Jan. 1964. "Lettre de New York", Aujourd'hui, 6:26—9, Feb. 1962.

Rosenblum, R., "Sophisticated primitive; exhibition at Parsons Gallery", Art Digest, 29 (i.e. 28):13, Feb. 15, 1954.

Rosenthal, N., "Six day bicycle wheel race: multiple-originals", Art in America, 53:101, Oct. 1965.

Sandler, Irving H., "New York Letter", Art International, 5 No. 9:56, Nov. 20, 1961.

Seckler, D. G., "Artist in America: victim of the culture boom?", Art in America, 51:35, Dec. 1963.

Stiles, G., "Exhibition at Cordier-Ekstrom Gallery", Arts, 39:65, Apr. 1965.

Connoisseur, 163:135, Reproduction, "Louis II", Oct. 1966.

Das Kunstwerk, 18:42, Reproduction, "Louis II", Oct. 1964. 17:30, Reproduction, "Napoleon still life", Aug. 1963. 19:109, "Portrait", Apr. 1966.

Dienst, R. G., "Richard Lindner", Das Kunstwerk, 19:21, Aug. 1965.

Fried, Michael, "New York Letter", Art International, 8 No. 4:40—44, May 1964.

Frigerio, S., "Exposition à la galerie Claude Bernard", Aujourd'hui, 9:87, July 1965.

Graham, Dan, "New York", Art and Artists, 1 No. 12:63, Mar. 1967.

Graphis, 13:505, 507, "Advertisements for Container Corporation of America", Nov. 1957. 11 No. 58:166, "Illustration for Esquire", 1955.

Gray, C., "Drawing for Art in America's 50th Anniversary", Art in America, 51:65, Feb. 1963.

Hahn, Otto, "Lettre de Paris", Art International, 9, No. 6:72, Sept. 1965.

Hess, T. B., "Phony crisis in American art", Art News, 62:28, Summer 1963.

Kelly, E. T., "Neo Dada: a critique of pop art", Art Journal, 23 No. 3:200, Spring 1964.

Lippard, Lucy, "New York Letter", Art International, 9 No. 3:55—6, Apr. 1965.

Magazine of Art, 40:204, "Tales of Hoffman, Review", May 1947.

Melville, R., "First London Exhibition", Architectural Review, 132:363, Nov. 1962.

Monte, James, "Americans 1963, San Francisco Museum of Art", Artforum, 3 No. 1:43—44, Sept. 1964.

R. L., "The Rubens of the Love Generation", Avant-garde, New York, January 1968.

Tillim, S., "John Graham and Richard Lindner", Arts, 36:34—7, Nov. 1961. "Richard Lindner", Aujourd'hui, 6:26—9, Feb. 1962.

Time, 84:44, "Baal Booster", Feb. 3, 1967. 83:70, "Painter of the crass crowd; show at Manhattan's Cordier and Ekstrom Gallery", Mar. 20, 1964.

Whittet, G. S., "First London Exhibition", Studio, 164:116, Sept. 1962.

ONE-MAN EXHIBITIONS – EINZELAUSSTELLUNGEN

Betty Parsons Gallery, New York 1954
Betty Parsons Gallery, New York 1956
Betty Parsons Gallery, New York 1959
Daniel Cordier & Michel Warren, New York 1961
Robert Fraser Gallery, London 1963
Cordier & Ekstrom Gallery, New York 1963
Cordier & Ekstrom Gallery, New York 1964
Galerie Claude Bernard, Paris 1965
Galleria Galatea, Turin 1965
Cordier & Ekstrom Gallery, New York 1965
Cordier & Ekstrom Gallery, New York 1967
Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1968
Kestner-Gesellschaft Hannover 1968
Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1969
Haus am Waldsee, Berlin 1969
University of California, Berkeley 1969

GROUP EXHIBITIONS – GRUPPENAUSSTELLUNGEN

Museum of Modern Art, New York 1945
Walker Art Center, Minneapolis 1954
Art Institute of Chicago, 1954
Brooklyn Museum, New York 1955
Yale University Art Gallery, New Haven 1955
Whitney Museum, New York 1957
Art Institute of Chicago, 1957
Betty Parsons Gallery, New York 1959
Whitney Museum, New York 1960
Betty Parsons Gallery, New York 1960
Rice Gallery, New York 1960
Whitney Museum, New York 1961
Daniel Cordier & Michel Warren, New York 1961
Gallery Mayer, New York 1961
Otto Gerson Gallery, New York 1961
Rice Gallery, New York 1961
The Tate Gallery, London 1962
Museum of Modern Art, New York 1963
Museum voor Schone Kunsten, Gent 1964
I. Internationale der Zeichnung, Darmstadt 1964
San Francisco Museum, 1964
Corcoran Gallery, Washington 1964
Vancouver Museum of Art, Canada 1964
Gulbenkian Foundation exhibition, 1964
University of Michigan, 1965
Milwaukee Art Center, 1965
Tokyo-Biennale, 1965—66
Brown University, 1965
Worcester Art Center, 1965
Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio) 1966
Dallas Museum of Fine Arts, Dallas (Texas) 1966
Sidney Janis Gallery, New York 1966 ("Erotic Art")
Watercolor-travelling-exhibition, USA 1966—67
IX. Biennale Sao Paulo, 1967
Salon de Mai, Paris und Havanna 1967
Sidney Janis Gallery, 1967 ("Marilyn Monroe")
ICA, London 1968 ("The Obsessive Image")
IV. documenta, Kassel 1968
Städt. Kunsthalle, Darmstadt 1968 („Menschenbilder")

EXHIBITION — AUSSTELLUNG

1 Jacqueline Asleep, 1937
Pencil — Bleistift
36,19 x 25,40 cm
Collection: Richard Lindner, New York

2 Head, 1948
Gouache und Collage
25,40 x 35,56 cm
Signatur: R. Lindner, 1948, lower right corner — rechts unten
Collection: Mr. Wilder Green, New York

3 Girl Sitting, 1950
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
100 x 65 cm
Signatur: R. Lindner, Paris 1950
Collection: Klaus u. Helga Hegewisch, Hamburg

4 Cyclist, 1951
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
101,60 x 50,80 cm
Signatur: R. Lindner, 1951, above lower left — unten links
Collection: Mr. Victor Lownes, London

5 The Academician, 1951
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
116,84 x 66,04 cm
Signatur: R. Lindner, Paris 1950—51, lower right — unten rechts
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

6 The Gambler, 1951
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
76,20 x 55,64 cm
Collection: Mr. Saul Steinberg, New York

7 Untitled, 1952 (The artist's wife)
Pencil — Bleistift
40,64 x 30,48 cm
Collection: Richard Lindner, New York

8 Man and Woman, 1953
Watercolor and pencil — Wasserfarbe u. Bleistift
99,70 x 74,29 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon, New York

9 The Juggler, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 102 cm
Signatur: R. Lindner, 1953, lower right — unten rechts
Literatur: Richard Lindner von Sidney Tillem, William und Norma Copley Foundation, 1960
Collection: Mr. and Mrs. Donald F. Morris, Detroit, Michigan

10 The Meeting, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
152,40 x 182,90 cm
Collection: Museum of Modern Art, New York, given anonymously, 1962

11 The Visitor, 1953
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Signatur: R. Lindner, 1953, lower right — unten rechts
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

12 The Visitor, 1953
Pastel — Pastell
64,77 x 49,53 cm
Signatur: "The visitor" — Richard Lindner, 1953
Collection: Mrs. Ingeborg A. E. Wiener ten Haaff, New York

13 The Billard, 1954/55
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
76,20 x 101,60 cm
Collection: Mr. H. Marc Moyens, Alexandria, Virginia

14 Boy, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
96,52 x 65,64 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

15 Couple, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 51,70 cm
Signatur: R. Lindner, 1955, lower right – unten rechts
Collection: D. and J. de Menil Collection, Houston, Texas

16 Girl, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

17 Untitled, 1956
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
57 x 73,66 cm
Signatur: R. Lindner, 1956
Collection: Mrs. Ingeborg A. E. Wiener ten Haeff, New York

18 Woman in Corset, 1956
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
63,50 x 45,72 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

19 Dogs, 1958
Pencil and watercolor – Bleistift u. Wasserfarbe
19,68 x 11,43 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

20 Event, 1958
Watercolor, oil, pastel and ink – Wasserfarbe, Öl, Pastell und Tinte
34,29 x 41,91 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt, New York

21 Girl, 1958
Pencil and watercolor – Bleistift u. Wasserfarbe
64,77 x 41,91 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom, New York

22 One Afternoon, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
101,60 x 76,20 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

23 Pause, 1958/61
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 88,90 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

24 Stranger I, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon, New York

25 Stranger II, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,5 x 101,5 cm
Signatur: R. Lindner, 1958
Collection: The Tate Gallery, London

26 The Brothers, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
99 x 63,50 cm
Signatur: R. Lindner, 1958, lower left – unten links
Privat-Collection

27 The Window, 1958
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
107,95 x 133,35 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

28 Night Actor, 1959
101,60 x 76,20 cm
Collection: B. C. Holland Gallery, Chicago, Illinois

29 The Target, 1959
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Galerie Claude Bernard, Paris

30 Man with Moustache, 1960
Pastel – Pastell
34,29 x 29,84 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

31 The Secret, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 101,60 cm
Collection: Mr. Myron Orlofsky, White Plains,
New York

32 The Target I, 1960
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 101,60 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

33 Untitled, 1960
Pencil and crayon – Bleistift und Zeichenstift
28 x 21,60 cm
Privat-Collection

34 Untitled, 1960
Watercolor and pencil – Wasserfarbe u. Bleistift
42,54 x 34,92 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

35 The Red Steir, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 76,20 cm
Collection: Mr. and Mrs. Howard Sloan,
New York

36 The Smoker, 1961
Pastel, ink and gouache – Pastell, Tinte und Gouache
73,02 x 52,70 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt, New York

37 The Table, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
152,40 x 127 cm
Collection: Mr. and Mrs. Leonard Horwich,
Chicago, Illinois

38 Two Faces, 1961
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 101,60 cm
Collection: Mr. Burdette S. Wright Jr.,
Washington

39 Collage Nr. 2 with Wig, 1962
Collage
91,59 x 14,60 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

40 Discovery, 1962
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
91,50 x 71,10 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right – unten rechts
Privat-Collection

41 Louis II, 1962
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
127 x 101,50 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right corner – unten rechts
Literatur: "Fifty Years of Modern Art", E. B. Henning, Cleveland, Ohio, 1966, Kat.-Nr. 150; Art in America, May—June 1966, S. 48; Newsweek, "Art-The Cleveland's Golden Show", Sept. 12, 1966, S. 100; The Connoisseur "Fifty Years of The Cleveland: Some Golden Anniversary Acquisitions", Oct. 1966, S. 136; The Burlington Mag., Dec. 1966, S. 633
Collection: Contemporary Collection of The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio

42 Untitled, 1962
Pencil and crayon – Bleistift und Zeichenstift
Signatur: R. Lindner, 1962
Collection: Mr. Richard Brown Baker, New York

43 Untitled, 1962
Collage
22,22 x 15,24 cm
Collection: Mr. and Mrs. Arne H. Ekstrom,
New York

44 **Untitled, 1962**
Crayon and pencil – Zeichenstift und Bleistift
73,02 x 57,15 cm
Signatur: R. Lindner, 1962, lower right –
unten rechts
Collection: Mr. and Mrs. Martin Sumers,
Teaneck, New Jersey

45 **Untitled, 1962**
Pencil – Bleistift
76,20 x 56,50 cm
Collection: The Art Institute of Chicago,
Chicago, Illinois

46 **Zauber, 1962**
Oil, pastel and crayon – Öl, Pastell und
Zeichenstift
73,02 x 57,15 cm
Collection: Mr. and Mrs. Herman H. Elkon,
New York

47 **Charlotte, 1963**
Watercolor, pastel and pencil – Wasserfarbe,
Pastell und Bleistift
54,61 x 57,15 cm
Collection: The Baltimore Museum of Art,
Baltimore, Maryland

48 **The Actor, 1963**
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
153 x 102 cm
Signatur: R. Lindner, 1963
Collection: Klaus und Helga Hegewisch,
Hamburg

49 **Untitled, 1963**
Watercolor and pencil – Wasserfarbe u. Bleistift
22,22 x 25,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

50 **1955 – 1964**
zweifarbige Lithographie
75 x 53 cm
Signatur: R. Lindner, lower right – unten rechts
Collection: Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden

51 **42nd Street, 1964**
Crayon and pencil – Zeichenstift und Bleistift
19,05 x 17,17 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

52 **Man, 1964**
Aquarell
101,60 x 76,20 cm
Signatur: R. Lindner, 1964, lower right corner –
unten rechts
Collection: Mr. and Mrs. Jerome Friedland,
Detroit

53 **New York City II, 1964**
Gouache
73,66 x 57,79 cm
Collection: Mr. Barry Miller, London

54 **New York City II, 1964**
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
178 x 153 cm
Signatur: R. Lindner, 1964
Collection: Klaus und Helga Hegewisch,
Hamburg

55 **Nude Art, 1964**
Crayon and pencil – Zeichenstift und Bleistift
29,32 x 24,76 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

56 **Skirt Open, 1964**
Watercolor, pencil, crayon and collage –
Wasserfarbe, Bleistift, Zeichenstift und Collage
80,64 x 60,32 cm
Signatur: R. Lindner, 1964, lower right –
unten rechts
Collection: Mrs. Robert M. Benjamin, New York

57 **Still Life, 1964**
Gouache und Collage
74,29 x 66,68 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

58 **The City, 1964**
Watercolor and collage – Wasserfarbe und
Collage
73,66 x 58,61 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

59 **The Target, 1964**
Gouache and pencil — Gouache und Bleistift
60,04 x 38,10 cm
Collection: Mr. Barry Miller, London

60 **Untitled, 1964**
Watercolor, pencil and crayon — Wasserfarbe, Bleistift und Zeichenstift
22,38 x 13,97 cm
Signatur: R. Lindner, lower right — unten rechts
Collection: Mrs. Robert M. Benjamin, New York

61 **Untitled, 1964**
Watercolor, pastel and pencil — Wasserfarbe, Pastell und Bleistift
14,61 x 19,05 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

62 **Untitled, 1964**
Watercolor, pencil and collage — Wasserfarbe, Bleistift und Collage
34,93 x 42,55 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

63 **Double Portrait, 1965**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
101,60 x 152,40 cm
Signatur: R. Lindner, 1965 — lower center — unten Mitte
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

64 **Number 6, 1965**
Watercolor, pencil and collage — Wasserfarbe, Bleistift und Collage
48,89 x 38,73 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

65 **Sketch, 1965**
Watercolor, ink and pencil — Wasserfarbe, Tinte und Bleistift
25,40 x 20,63 cm
Collection: Dr. and Mrs. Hans Lehfeldt, New York

66 **To Norma and Bill, 1965**
Collage, crayon and pencil — Collage, Zeichenstift und Bleistift
49,53 x 40 cm
Collection: Mr. William Copley, New York

67 **Hello, 1966**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Harry N. Abrams Family Collection, New York

68 **ICE, 1966**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: The Whitney Museum of American Art, New York

69 **Pillow, 1966**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

70 **Study for Leopard Lily, 1966**
Watercolor — Wasserfarbe
101,60 x 71,75 cm
Signatur: R. Lindner, 1966, lower left — unten links
Collection: Miss Helen Mary Harding, New York

71 **Leopard Lily, 1966**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

72 **Telephone, 1966**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Klaus und Helga Hegewisch, Hamburg

73 **Rock-Rock, 1966/67**
Oil on canvas — Öl auf Leinwand
177,80 x 152,40 cm
Collection: Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas

LIBRARY

74 1 + 1 – 2, 1967
Buntstift- und Bleistiftzeichnung sowie Collage
71 x 50,5 cm
Signatur: R. Lindner, 1967, lower right – unten rechts
Literatur: Rolf-Gunter Dienst „Graphic USA“, Edition Plus, Baden-Baden, 1968
Collection: Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden

75 Adults Only, 1967
Watercolor – Wasserfarbe
101,60 x 52,70 cm
Collection: Gallery Cordier & Ekstrom, New York

76 Man with Parrot, 1967
Gouache
101,60 x 68,58 cm
Collection: Mr. and Mrs. Richard L. Selle, Chicago, Illinois

77 Untitled, 1967
Watercolor – Wasserfarbe
102 x 72 cm
Collection: Dr. and Mrs. Harry Y. Hoffman, Detroit, Michigan

18. 11. 68

78 We are all One, 1967
Pencil and pastel – Bleistift und Pastell
Collection: Hudson Gallery, Detroit, Michigan

79 Boy with Machine, 1955
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
121,92 x 70,72 cm
Collection: Miss Priscilla Morgan, New York

80 Disneyland, 1965
Oil on canvas – Öl auf Leinwand
203,20 x 127 cm
Signatur: R. Lindner, 1965, lower right corner – unten rechts
Collection: Mr. and Mrs. Lester Francis Avnet, New York

Nach Redaktionsschluß traten noch einige Änderungen ein, die im Bildteil und im Ausstellungsverzeichnis leider nicht mehr korrigiert werden konnten. Wir bitten dafür um Verständnis.

New-York-Fotos: Henry Maltek
Übersetzung: Deutsch-Englisch, Renata Sharp, Ute Mattoff
Englisch-Deutsch, Inge Koll-Möllenhoff, Gudrun Harms
Klischees: Gebrüder Wüst, Köln
Gesamtherstellung: Druckerei Gustav Lübbe, Bergisch Gladbach